الى الشاعر أبي سلمى

أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا...

بقلم محمود درويش

فرحت بأبي سلمى كما يفرح الطفل الضائع بأبيه الضائع.

ونحن نبحث عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شقها السكين الى نصفين. وما انتهت المسألة، فان نصفي البرتقالة المرصودين بالاسلاك والموت قد حققا مقدمة المعجزة: لم يعتصرا. لقد سال منهما دم كثير، ولكن لم يعتصرا. وسقط عليهما ذباب كثير، ولكن لم يفسدا. ولعل هذا، وحده، مبرر للرجاء. اننا باقون من الجانبين. وقد نخسر كل شيء ونموت على تربة اخرى، ولكننا لا نفقد هذا الرجاء. ولهذا، وحده، نحن أحياء وجديرون بالحياة. والبطل فقط هو الجدير بالورد والخنجر. وهذا الشعب الذي يرتفع على آلاف الخناجر لن يسقط، وستكرّس كل الورود مستقبلها لتصل الى أقدامه.

وماذا اقول لأبي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين؟ ماذا اقول له، وهو بعيد عنا بعد القلب عن العينين، وقريب منا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الاخرى؟. اقول: سنلتقي بمدى ما نذبح وبقدر ما نتحاشى مبارزة الموت نفقد حقنا في الانتظار. سنلتقي بقدر ما نمشي، وبمدى ما نصر على الاحتفاظ بكوننا ضفافا.. سنبقى قريبين ولكن بدون لقاء. لم اجد اقسى من عذاب الضفتين. ان هويتهما عقاب. قال لي صديق محكوم بالسجن لانه لم يحسن التعبير عن حبه لبلاده: «او كلفوني بمهمة التعذيب لسجنت العاشق مع حبيبته في زنزانة واحدة وبينهما حائط من زجاج شفاف». لقد فعلوها.

وماذا اقول لأبي سلمى الذي يطالبني بالكلام في المدن البعيدة؟

لقد الفنا كل شيء، الا الرضا. وما زال المكان في مكانه. وبلادك — لا تدهش — ما زالت اجمل من احلامك. انها تتناوب الزرقة والخضرة، واللذة احساس فاسد ما لم تبلغ الالم. عزاء؟ ولكننا نتحدى التحدي بمصادقة الالم. هذه هي المعادلة: انتزع الالم من اللذة تفقد الوطن وتقع في المنفى وقد نبدو أسرى الاحساس بالغربة. هكذا نبدو للوهلة الاولى كما يبدو النهر العميق واقفا. هكذا نبدو لمن لا يعرف الوطن الا دارا بالاجرة، وينام في اسرة الاخرين. ولكننا لسنا غرباء. لا منطق اعظم من منطق النصف الباحث عن نصفه، والشجرة الطالعة من مكانها. هذان النصفان يملكان مهرجانا من الحق والحقيقة واذا كانا مضطرين للبرهنة على صحة انتمائهما فذلك لان للتاريخ حاسة سخرية. الاسطورة تواصل تكوينها ونحن نكمل الاسطورة. لقد استبدلنا امهاتنا بجذوع الزيتون كي لا نصبح غرباء.

وأنت معنا ....

ان الحلم يسرق احذية الأطفال، والحلم صديق غدر. لا نذكر من طفولتنا نجوما تسبح في الماء. كانت النجوم سقوفا تقينا الرصاص القادم من جهات ثلاث. ومن الجهة الرابعة الآمنة مضى شعبي. ثم صارت النجوم جراحا. يا شعبي؟ اريدك ان تعود. يا شعبي عد من كل الجهات على خطأ. وأنت بعيد..

ومن يصف اوجاعي؟

على تربة هذا الوطن مشى مغنون كثر. وفجأة لا احد. لقد كنت آخرهم يا ابا سلمى. لماذا تبدو بلادك خارج الزمن وتحت الجلد؟.

ولقد فرحت بك، كما يفرح الطفل اليتيم بأبيه الحي. لقاءآتنا عابرة في المدن البعيدة عن حيفا، ولهذا تبقى أفراحنا عابرة. واذا كان الفرح عابرا يكون الحزن عابرا. فأين نقيم. وماذا قال ناظم؟ وضعوا الشاعر في الجنة، فصاح: آه.. يا وطني؟. ولكنني افرح بك في كل مكان يا قطعة من وطن ترحل وتحوم على العش المحرم. لم نقلها لك بعد، ولعلك لم تسمعها: انت الجذع الذي نبتت عليه اغانينا نحن امتدادك وامتداد اخويك اللذين ذهبا — ابراهيم، وعبدالرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد. لا، لسنا لقطاء الى هذا الحد. اننا

ابناؤكم .

لقد كنت شاعر المقاومة قبل اكتشاف النقاد لهذا التعبير ، وقبل تحوله الى تعبير شائع . يحدثنا آباؤنا عن ثوار فلسطين الذين كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقصيدة . وكانت القصيدة لك . من ينسى غارتك الشجاعة على عروش الملوك ، يوم كان الشعر نديما للملوك ؟ ومن ينسى اغانيك ووقفاتك اليسارية عندما كانت اليسارية مغامرة توصل الى المشانق ، وتحرم الناس من رحمة الله ؟. ان الدنيا تتغير . الا تغرورق عيناك فرحا وأنت ترى الان الى تدفق الاجيال المقاومة واليسارية ؟. كلا ، ما ضاع شيء سدى . ماضيك مليء بالبرق ، والحاضر مزدحم بالرعد .. وتسقط الامطار .

وماذا اقول لك يا ابا سلمى ، ونحن على سفر ؟

اننا نلتقي على متون الطائرات ، وتحت سماء اخرى ، نتحدث ثم نتحول الى صمت . ولا نلتقي حيث يجب ان نلتقي . كانت فلسطين حبك ، ثم صارت الى اسطورة . ولكنها اسطورة لا تقرأ ، بل تؤلف. لقد اكتملت كل الفصول ، والمأساة اتسعت وامتدت ، وارتفعت حتى الصلب» . لا .. لم تنته الاسطورة ما زالت ناقصة الى ان تبلغ حافة الفرح . من اجل هذا الفصل الموعود . فصل الفرح، نطالب انفسنا بالحياة. لقد رأيناها مذبوحة على الاشجار والاوتار وكانت تغنينا : انت تغني للعودة ، ونحن نغني للبقاء . يبقى نشيدنا ناقصا ما لم يكتمل بنشيدك ، ويبقى نشيدك ناقصا ما لم يكتمل بنشيدنا . هكذا نكمل بعضنا البعض مرة اخرى بطريقة ثانية . يتجاوز الآباء انفسهم ويعيدون ترتيب الزمان.. يصيرون ابناء . كلنا الان في عمر واحد . كلنا الان ابناء هذه القديسة القاسية : فلسطين . نحن لم نحولها الى رموز. هي التي حولتنا . ونحن لا ننطق باسمها فهي اللغة الوحيدة . شكرا للسكين، لقد جعلنا عشاقا حتى العبادة. يسمونك الشاعر المشرد ، وأسميك العاشق المشرد . العشق اولا والشعر ثانيا . من لا يعشق لا يحسن الغناء، ومن لا يعشق لا يحسن القتال . هل تغيرت ؟ كنت تحبها وأنت في أحضانها . ثم وقعت في تجربة حبها من بعيد، ونجحت . لا ، ليس البعد جفاء . من الصعب ان يصبح الشاعر شاعر حنين ، لان الحنين قد يؤدي الى التراخي. ولكن حنينك ليس سلبيا ، ليس انهزاميا ، وليس تسلية حيادية . انه حنين فعّال : حنين المواطن وحنين المقاتل وحنين العائد .

.. وهذه العودة هي ما يبكينا

لقد دفع شعبنا اكثر من دين واحد للحرية . لعله سدد كل ديون الحرية . ويوما بعد يوم يزداد ذبحا وقتلا . والعجيب ، ان هذا الذبح يزيده حياة ، لان هذا الشعب يعرف كيف يموت ، ومعرفة اختيار طريقة الموت هي أثمن علامات الجدارة بالحياة والحرية . وماذا بعد ؟ من حقنا ان نعاتب الحرية العنيدة .. وماذا بعد ؟

ان المأساة تزيد شعبي اتقانا لطريقته في الموت . والذي عرف الموت مرة لن يموت مرة اخرى . وشعبنا عرف الموت مرات ، وفي كل مرة يهب واقفا .. واقفا . ان الموت حين يكرر نفسه يصبح لعبة ، وسيقتل الموت نفسه .. سينتحر غضبا على شعب فلسطين. كان ينبغي على الضحية ان تثبت براءتها . وقد شغلوها بهذه اللعبة سنين . ولكنها اكتشفت انها ستذوب في طاحونة الكلمات ، واكتشفت ان عليها أن تثبت جدارتها ، فقامت وضربت القضاة والشهود والمتفرجين ، وقبل كل شيء ، ضربت الموت . هذه هي معجزتها ، معجزة الضحية التي تقوم . فهل بقيت لنا اية اسباب لليأس ؟ يبدو ان التاريخ قد اختارنا .. اختارنا لنتغلب على الموت . ويبدو ان التاريخ يثق بنا ، فما علينا الا ان نثق بأنفسنا . مذبحة وراء مذبحة وراء مذبحة . هذه هي حياتنا ، ولكن هذا امتحاننا .. انتزاع الحياة من المذابح . هذا هو مستقبل شعبنا العظيم .

ولن اقول لك : وداعا

سأقول لك دائما : الى اللقاء

الى اللقاء يا ابا سلمى

يا مغني فلسطين في كل مناخ : في الثورة ، في الهزيمة ، في التشرد ، في المقاومة ، وفي العودة . ان بلادك تنتظرك . والعندليب الذي اخبرك بذلك هو دائما على صواب . انه صوت التاريخ في لحظة حقيقة . والحقيقة التي كنا نبحث عنها في ملفات القانون الدولي تصرخ من كل حجر فلسطيني . ومن شدة الحب صرنا نفهم لغة الحجارة . ودمنا الذي يملأ وجه العالم سيتحول الى مرايا للضمائر . لنواصل بحثنا عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شقها السكين الى نصفين . ان البعد بينهما يقترب ، انت تقترب ، انتم تقتربون . نحن ما زلنا معا ، وليس للجغرافيا شأن في الحب . والبرتقالة تكبر في حجم الفرح .

ويا ابا سلمى ، واصل حبك ، ودع الوطن يغنيك . لم تخسر شيئا ، لم يضع عمرك سدى . لقد اثبتت جدارتك بهذه الهوية الاسطورية : مواطن فلسطيني ؟.(*)

محمود درويش

(*) مقدمة ديوان ابي سلمى الجديد «من فلسطين ريشتي» الذي يصدر هذا الشهر عن دار الآداب .

الضيف

طَرقَ الباب وكنّا في ذهولٍ سادرين
جوّنا جلّله الصمت الحزين
وعلى آفاقنا يجثم ليل لا يبين
طرق الباب فقلنا : زائر جاء الينا
علّهُ يلقي من الغيب علينــا
بعض وعد عن ديار سرقت منذ سنين
علّه يطفىء نيران الحنين .
وفتحنا البابَ ملهوفي المآقي صائحين :
«ضيفنا من انت ؟» قال : «الفرح
جئت جذلان معي ضوء ولحن مرح»
فصفقنا الباب ، أخلينا من العطر يدينا
وطردنا الضيف عن ابوابنا عن مقلتينا
وعلى نجوى فلسطين انطوينا
ضيفنا الحزن الضبابيّ ودنيانا حنين
ومضينا صامتين .

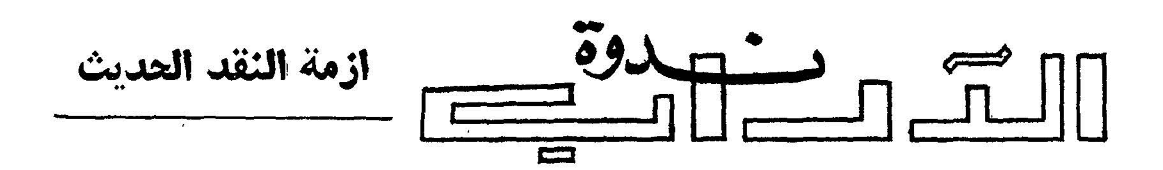
* * *

ثم عاد الباب ينطرق .
بيتنا كان كئيبا في بحور الصمت مفرق
ومآقينا على أهدابها الدمع تألق
وسمعنا الطرق قمنا سائلين
من ترى يقلق مأوانا الحزين
في ضباب الليل والصمت الضنين ؟
«ضيفنا من أنت ؟ من » قال : الهوى الحلو المزنبق
جئت في كفّي شهد يترقرق . »
فصفقنا الباب صحنا : « لا نريد
نحن حرّمنا الهوى ، لن نتذوق
قبل ان نثار للشعب الشريد
من مذلّيه جميعا ونعيد
أرضه المسروقة الولهى ومأواه الطعين
انصرف يا ضيفنا ان الأنين
والأسى أحنى على الروح وأشفق »
وصفقنا بابنا والحزن أحدق
بأغانينا وعدنا نندب الشعب الممزّق

* * *

ثم هزّت بابنا ذات صباح يد ضيف
طرقت كفّاه في عصف وعنف
لم يكد يمهلنا حتى هُرعنا راكضين
نسبق الخطوَ اليه هاتفين :
«ضيفنا من أنت ؟» قال «الغضب
جئت في كفّي كؤوس من لظى تلتهب »
ففتحنا الباب أنزلناه في ركن مكين
من دمانا واحتضنّاه وثرنا صارخين :
«ان تكن نارا فنحن الحطب
انفجر يا غيظ وارتجّي بنا يا حقب
قد تهاوى أمسُنا المنتحب
ومضت عنا سنين الصبر واليأس المهين
ضيفنا الحرّ الجبين
كل خشن في روابينا سيصفو ويلين
وسنسترجع يافا وجنين
فانفجر يا لهب
نحن أنصارك نحن العرب . »

نازك الملائكة



ازمة النقد الحديث

شارك فيها رجاء النقاش وحسين مروه والدكتور
ميشال عاصي والدكتور احسان عباس

احسان عباس

اود باسمي وباسم زملائي ، ان اتقدم بوافر الشكر لاتحاد الكتاب اللبنانيين على انه اتاح لنا هذه الفرصة للقائكم اولا ، ولانه اوقعنا في هذه الازمة امام اسماعكم وابصاركم ونرجو ان نخرج منها سالمين.

ولا ادري هل من استباق القول ان اقول انني لا ارى ان في النقد الحديث ازمة تبحث ، وعلى هذا الاساس ، فسابحث مع زملائي هل هناك ازمة ؟ اوليست هناك ازمة ؟ وفي مقدمة هذا الكلام احب ان اقول : لقد تعود نقدنا العربي منذ القديم على المعركة ، منذ نشأ حتى وفاة المرحوم الاستاذ العقاد

كانت هناك المعارك النقدية ، بين القديم والحديث ، وفي مطلع القرن الثالث الهجري . جرت معركة حول ابي تمام ، ومعركة حول المتنبي . وعندما كان يخفض صوت المعركة كان الناس يحسون ان النقد قد تضاءل او انه وقع في ازمة حتى اذا كان العصر الحديث ، تجددت هذه المعارك ، فرأينا معارك العقاد ضد شوقي ، العقاد الرافعي ، الرافعي طه حسين ، وهكذا فكأننا من خلال هذا التاريخ الطويل قد ربطنا بين النقد وبين المعركة الادبية ، فاذا خفت صوت هذه المدرسة توهمنا ان النقد لا وجود له او انه وقع في ازمة .

شيء اخر تغير في طبيعة هذا النقد : كنا دائما نلتفت الى الفرد الناقد المميز الذي يستطيع ان يصول ويجول في الميدان وان يفرض آراءه على من حوله من الناس ، ولكن هذا الفرد ايضا لم يعد له وجود ، فكما ان صوت المعركة خفت كذلك ذهب الفرد المستبد الذي كان يريد ان يملي آراءه في هذا الميدان على من حوله في اذواقهم ومشاربهم . اخلص من هذا الى القول ان هناك نقدا ، ولكن ربما لم يكن هناك نقاد بارزون بالمعنى الذي يفرضون به وجودهم على النقد الحديث . هناك نقد كثير وهناك نقد حي ، وهذا النقد ربما كان مثمرا اكثر من المعارك الادبية القديمة ، ولكن مما يعمي رؤية هذا النقد علينا انا نأخذ المسألة بجملة ، فلدينا على الاقل ثلاثة فنون ادبية ان لم يكن هناك اكثر ، لدينا فن المسرح ، ولدينا فن القصة والقصة القصيرة ولدينا الشعر .

ولا يمكن ان نقول ان النقد في كل هذه الفنون له نفس القواعد والمرسومات التي يجب ان يتبعها الفن الواحد منها ، فللشعر نقد ونقاد وللمسرح نقد ونقاد وقواعد نقدية وكذلك للقصة ، والقصة القصيرة . ولو جزأنا النظرة الان لاستطعنا ان نرى ان كانت هنالك ازمة حقا في النقد ، في هذه الميادين المختلفة ولما كان المسرح اكثر الفنون ازدهارا في مصر . اوجه السؤال الى الاستاذ الناقد رجاء النقاش ، ما رأيه في النقد المسرحي الان الموجود في العالم العربي وبخاصة النقد المسرحي في مصر ؟

رجاء النقاش

احس انني منذ البداية اميل الى الاختلاف مع الدكتور احسان عباس بعض الشيء . في الواقع انا احس ان هناك ازمة في النقد الادبي ، في ادبنا العربي المعاصر لها مبرراتها الكثيرة ولها اسبابها ، وهذه الازمة يجب ان تعالج وان نتناقش حتى نصل فيها الى حل معقول وسليم يخرج بنا من هذا المأزق ان كان ما نراه في هذا الامر صحيحا . وانا افرق في حديثي عن النقد الادبي بين النقد والناقد الكبير الحقيقي وبين التعليقات الادبية ، التي تظهر حول الكتب او حول النشاط الادبي المختلف .

عندما يظهر ديوان او تظهر رواية نجد تعليقات نقدية كثيرة في الصحف والمجلات الادبية ، وينقصنا حركة النقد الادبي بهذا المقياس، وسوف نجد ان الازمة معقولة . واحب ايضا ان الاحظ ان النقاد على مر التاريخ الادبي ، النقاد الحقيقيين كانوا قلة ، فكثير من الحركات الادبية الكبيرة يبرز على سطحها ادباء لامعون لهم قيمتهم ولهم تأثيرهم ، بينما نجد هذه الحركة الادبية لا تتميز الا بناقد واحد او ناقدين على الاكثر لهم نفس القيمة ونفس المكانة . اي ان ظهور الناقد مسألة صعبة جدا . والناقد الحق في الحياة الادبية هو عملة صعبة.
وفي هذا المجال احب ان اذكر بعض النماذج التي تتصل بأدبنا العربي المعاصر . فعندما ظهر طه حسين بكتابه الشهير الشعر الجاهلي ، الذي اصدره سنة ١٩٢٦ والذي قدم فيه بعض آرائه في الفكر الادبي كان هذا الكتاب قنبلة فكرية واجتماعية مدوية الى درجة يذكر معها المؤرخون ان مصر خرجت فيها مظاهرات بعضها يؤيد طه حسين وبعضها يهاجم طه حسين وقاموا وقعدوا من اجل هذا الكتاب وحوله . ونفس هذا الدوي حدث عندما بدأ العقاد يطرح آراءه النقدية الحادة ضد شوقي ومدرسته فكانت القضية غاية في العمق وغاية في الاهمية وغاية في تفسير الابعاد الفكرية والادبية والاجتماعية بشكل خطير .

اذا فالناقد الكبير الحقيقي ، هو شيء اخطر من ان يعلق على الظواهر الادبية ودوره اوسع واكثر شمولا من مجرد مصاحبة النبذة الادبية المختلفة التي تظهر هنا او هناك وهو كما حاولت ان اشرح ، في تقديري من الصعب ان يظهر الناقد الكبير ومن الصعب ان يوجد بهذا المعنى الواسع المؤثر .

اريد ان اخرج من هذا الحديث كله الى القول بانني اؤمن ان هناك ازمة بالنقد الادبي واحاول ان اجسد مظاهر هذه الازمة فيما يلي:

١ – تاريخ النقد الادبي العربي ، غير مدروس وغير معروف في الحياة الادبية ، ان عندنا نقادا كبارا في تاريخ تراثنا الادبي القديم، هذا التراث غير معروف بوضوح وغير مدروس بوضوح .

٢ – المظهر الثاني هو ان المدرسة النقدية غير واضحة . فعندنا مثلا مدرسة تتبنى الخط الواقعي . وهناك مدارس اخرى . وعندنا مثلا ناقد معروف اسمه الدكتور رشاد رشدي يتبنى نظرية الفن للفن ومع ذلك فان هذه النظريات كلها غير واضحة ، بمعنى ان النقد الواقعي يقف عند الاوليات ، عند المبادىء العامة وليس ثمة تفاصيل دقيقة من جانب الناقد العربي الواقعي المعاصر تشرح اسس النقد الواقعي وتقدم لنا رؤيا صحيحة لفهم المدرسة الواقعية ، وأرى ان رواد المدرسة الواقعية في النقد العربي المعاصر ، لظروف عديدة متنوعة تتصل بواقعنا ، وقفوا عند حدود التبشير ، والحديث العام عن المبادىء الرئيسية دون التفاصيل الدقيقة . ومن مظاهر الازمة النقدية ايضا ان كثيرا جدا من قضايانا الادبية المعاصرة غير محاط بها وكثيرا جدا من الاسئلة المطروحة لها اجابات عديدة على سبيل المثال : الشعر الجديد ، وهو حركة عمرها الان ما يقرب من عشرين سنة او ما يزيد . هناك اسئلة عديدة جدا حول الشعر الجديد لم يجب عليها النقد الادبي المعاصر اي اجابة حاسمة بل هناك اسئلة اولية حول الشعر الجديد ليس عليها اي اجابة . فمثلا متى واين وكيف بدأ الشعر الجديد في الادب العربي المعاصر ؟ ما زال هناك فراغ واسع واذكر انني في الشهور الماضية حاولت ان اطرح هذا الموضوع في مجلة الهلال المصرية حيث عثرنا على قصيدة تتبع نفس منهج واسلوب الشعر الجديد للشاعر المصري القديم خليل شيبوب نشرها عام ١٩٣٤ فبدا لنا ان هذا التاريخ موعد مبكر جدا لظهور هذا الشكل . بدا لي ان هذه القصيدة ربما ساعدت على كشف في البداية التاريخية للشعر الجديد ، ونشرت هذه القصيدة على اساس انها ربما كانت اول قصيدة في هذا الميدان. وفيما بعد جاءتنا تعليقات كثيرة جدا من شتى انحاء الوطن العربي ، تقدم تواريخ مختلفة اخرى متعددة . جاءني تعليق يقول ان محمود حسن اسماعيل كتب في هذا الشكل قبل هذا التاريخ وقدم مرسل هذا التعليق نصا اخر . وجاءني تعليق من حلب يقدم فيه صاحبه نماذج من شعر المهجر يثبت فيها ان الشعر الجديد المعتمد على التفعيلة قد كتب قبل هذا التاريخ ايضا من قبل شعراء المهجر وقدم لي صاحب التعليق نماذج مختلفة واعتقد ان مثل هذه القضية الاولية البسيطة التي كان يجب ان تحسم حسما نهائيا واضحا لم تحسم حتى الان رغم اننا معاصرون لحركة الشعر الجديد . على سبيل المثال ايضا بالنسبة لحركة الشعر الجديد، من الاشياء التي يعتمد عليها الشعر الجديد ويستفيد منها ، عنصر التراث الشعبي ، ولكن التراث الشعبي يختلف من بيئة عربية الى بيئة اخرى فالتراث الشعبي عند السياب غيره عند صلاح عبد الصبور او احمد عبد المعطي حجازي غيره عند ادونيس غيره عند خليل حاوي . انا كعربي مصري لما بدأ ادونيس او خليل حاوي او سواهما ، كنت اجد صعوبات في معرفة الرموز الشعبية والمادة الشعبية والاصول الشعبية التي يستخدمونها في قصائدهم المختلفة .

ومن مظاهر ازمة النقد كما اراها موقف الجامعات العربية . انا اعرف ان جامعة هارفرد مثلا لها اتجاه معين ولها مدرسة معينة بالنقد الادبي وهي تهتم مثلا بأدب جبران خليل جبران الاديب العربي الكبير وبابراز كل ما يتصل بهذا التراث . ان كل جامعة غربية تحاول ان يكون لها شخصية ، ان يكون لها اتجاه وان يكون لها منهج في هذا الميدان. لا اقول ان المنهج بالنسبة للجامعة يكون ملزما لكل ما يختص بالتدريس او في التفكير الادبي للجامعة ، لكن هناك اتجاه غالب في هذه البلدان وهذا ما لا نراه في جامعاتنا العربية .

احسان عباس

الاستاذ رجاء لم يجاوب على السؤال الذي طرحته واستبق الاحداث جميعها وتحدث عن جميع المظاهر الادبية مجملة ، اعني اننا كنا نريد ان ننظر للموضوع مفصلا ، اذ ان دور الشعر آت وسنتحدث ان كانت هناك ازمة في نقد الشعر بدون ان نقرر موقفنا الان من الفنون ، فهل هناك نقد مسرحي وهل هناك ازمة في هذا النقد ؟

رجاء النقاش

ان الاجابة على هذا السؤال لا تختلف عن الاجابة على موضوع الشعر ، فنقد المسرح هو جزء من النقد الادبي العام الذي اعتقد انه في ازمة ، هناك كثير من النقد المسرحي بالذات النقد الذي يعتمد على النظريات او النقد النظري والنقد التطبيقي اي التعليق على المسرحيات التي تعرض تعليقا سريعا يعتمد على الانطباع والذوق . هذا النوع من النقد منتشر جدا . وكل ما هب ودب يكتب في هذا الموضوع ، اي شخص يملك عمودا في جريدة او مجلة يستطيع ان يحضر اي مسرحية ويعلق عليها . لكن النقد المبني على نظرة علمية ونظرة دقيقة هو في ازمة حقيقية .

احسان عباس : الاستاذ حسين ، هل لك من تعليق على النقد المسرحي في لبنان ؟

حسين مروه

في الواقع ان وجودي بين الاصدقاء والنقاد المشهورين فيه نوع من المغامرة ، لانني كما يعرف الكثير من الاخوان الحاضرين منصرف عن النقد منذ ثلاث سنوات وتتبعي قليل لحركة النقد ، ومع ذلك فيمكن القول بالاجمال ان ازمة النقد المسرحي في لبنان تختلف عنها في مصر. اعتقد ان المسرح اللبناني لم يكوّن نفسه بعد ، وبطبيعة الحال لم يتكوّن النقد المسرحي ، لانه لا يمكن ان يتكوّن النقد ما لم يكن المسرح نفسه قد بدأ يتكوّن . انه لا يزال طفلا ، ومن هنا فالنقد المسرحي في لبنان لا يزال مجرد تعليقات كما عبر الاستاذ رجاء ، تعليقات عابرة ، وكثيرا ما يصاحب هذه التعليقات ، ليس التذوق الشخصي ، بقدر ما هو غالبا الآراء الشخصية حتى بدون تذوق ، الآراء الشخصية ، العلاقات الشخصية ، الاتجاهات السياسية هي التي تتحكم في النقد المسرحي على الغالب سوى قلة تتحكم فيهم وفيما يكتبون وفيما يحكمون العلاقات الشخصية والاتجاهات الفكرية والتيارات السياسية .

احسان عباس : هل للدكتور ميشال عاصي ما يضيفه على ذلك ؟

الدكتور ميشال عاصي

الحقيقة اني موافق على اكثر ما جاء في كلمة الاستاذ نقاش ، وانا كذلك سأناقض ما قاله الدكتور احسان عباس ، ولكنني اعتقد قبل كل شيء ان ازمة النقد متعلقة بأزمة الفكر العربي اجمالا . لان النقد في الحقيقة هو نقد علمي ، هو الفكر الادبي والفكر الادبي كما لا يخفى هو جانب القطاع من جوانب الفكر عامة كقطاع الفكر السياسي والفكر الاجتماعي والفكر الاقتصادي والفكر التشريعي وغير ذلك من القطاعات الفكرية التي يتألف من مجموعها الفكر الفلسفي العام ، او التي يتألف من مجموعها البناء الايديولوجي العام الذي يشتمل على جميع القطاعات . فاذا كان الفكر الفلسفي العام العربي في ازمة فمعنى ذلك ان الفكر الادبي اي النقد هو ايضا في ازمة بل ان اية ازمة نلاحظها في اي قطاع من قطاعات الفكر ، هي دليل على وجود ازمة في بناء الفكر الفلسفي العام ، ولا شك في ان الفكر العربي بوجه عام يعاني ازمة الجمود وازمة التخلف اللذين ورثناهما عن عصور الانحطاط

الطويلة وهي ازمة تتجلى في فقدان هذا الفكر . والمفكر الفلسفي العام صفات اساسية اهمها :

الشمولية ، العمق ، الترابط ، المنطقية ، العلميه ، وما يتفرع عن ذلك كله . وفي هذا الاطار تبدو لي ازمة النقد ازمة تخلف عن مستوى التفكير الفلسفي في الفن ، ليظل هذا النقد قابعا في قوقعة التفكير الادبي المنغلق على ذاته العاجز عن ربط الجمالية الادبية بالجمالية الفنية عامة، اذ النقد هو قطاع فلسفة الفن وفلسفة الادب. النقد بهذا المعنى الفلسفي الذي يقف على مستوى الجمالية وعلم الجمال لم يعرف بعد الا قليلا ونادرا في بلادنا العربية وهذا وجه اساسي في رأيي من وجوه الازمة التي نبحثها الان .

وبظل هذا النقد الذي لم يقف عند مستوى فلسفة الفن وعلم الجمال ، يظل منغلقا على ذاته وبظل عاجزا عن ربط حركة الادب والفن بحركة الحياة والتاريخ بوجه عام . ويوم يصبح الناقد الادبي على مستوى المفكر الفلسفي ، اي يوم ينطلق النقد من ارضية فلسفية شمولية نخرج النقد العربي من الازمة الاساسية ، وهي كما قلت ازمة تبنى على المستوى الفكري الفلسفي الشمولي . يبقى لنا ان نتساءل بعدئذ عن ازمة النقد في ذلك المستوى الفلسفي الذي تتحقق له اولا. تلك ازمة الخط الفلسفي او الاتجاه الفلسفي الذي يكون النقد قد سار فيه وانساق في تياره على انه الوجه الادبي لفلسفة الفن ، اي علم الجمال . وهنا يبرز لنا خطان في الفلسفة او اتجاهان الاتجاه المثالي او الاتجاه التقليدي والاتجاه الواقعي والعلمي . وهنا تنطرح امامنا ايضا قضية علم الجمال في الفلسفة المثالية وعلم الجمال في الاتجاهات الفلسفية الحديثة . وفي رأس هذه الاتجاهات الفلسفة الماركسية وجماليتها التي هي متمثلة في الفن بالواقعية الاشتراكية على اختلاف مراحل هذه الواقعية وعلى اختلاف تطوراتها . هناك في نظري ولا ريب اعمال قديمة نقدية تسهم في دفع النقد العربي الى مستوى علم الجمال في اتجاهين فلسفيين : الاتجاه المثالي والاتجاه الواقعي . وهذه الاعمال هي اعمال النقاد من ابناء الطليعة الطليعيين هنا وهناك في العالم العربي ، الا ان الصفة الغالبة على النقد العربي وعلى الدراسات العربية لا تزال في رأيي دون هذا المستوى وهي السبب الاساسي في ازمة النقد العربي الحديث على ما اعتقد ، وهذه هي الازمة التي ينكر الدكتور احسان عباس وجودها . باختصار النقد الادبي وهو قطاع من جملة قطاعات الفلسفة اجمالا هناك التمييز وانا اوافق الاستاذ رجاء النقاش على التمييز بين التعليق الصحفي وبين النقد الادبي المعمق الرصين ، التعليق الصحفي كذلك هو ايضا في ازمة لان هناك حدا ادنى من الثقافة العامة والمعرفة باصول العمل الفني يجهلهما هؤلاء المعلقون . ويبقى النقد ذو التأثير ، هذا النقد في رأيي ازمته هو انه لم يرق بعد الى المستوى الفلسفي .

احسان عباس

ارى ان زملائي قد اسرفوا كثيرا في المثالية . ذلك ان الاستاذ رجاء مثلا وهو قائد النقاد الى النار كما كان امرؤ القيس قائد الشعراء الى النار ، قد بدأ يتساءل عن الناقد الكبير ثم لم يثبت في كل عصر ما الا ناقدا واحدا يظهر . فمعنى ذلك ان الازمة ليست خاصة بالبلاد العربية او بالثقافة العربية . ولكننا لا نبحث عن الناقد الكبير ، نحن نبحث عن النقد وهذا النقد في نظري موجود والدليل على وجوده انني اقع بين ثلاثة من اكبر النقاد في العالم العربي، فاذا كنتم لستم من كبار النقاد فهذا رد على الندوة التي نعقدها في هذا اليوم . المسألة اذن ان هناك ازمة ، احببت ان اتتبعها في خيوطها بالنسبة لمختلف الفنون . في المسرح مثلا انا اعتقد ان هناك اعمالا فوق مستوى التعليقات المسرحية . في القصة هنالك دراسات فوق مستوى التعليقات على القصة القصيرة وهناك دراسات جادة ظهرت في هذا الحقل . ولكن اين يكمن جانب من الازمة ؟

يكمن جانب من الازمة في الشعر لان محصودنا الاكبر لا يزال من الشعر والاسباب في هذا كثيرة : تغير الجو الشعري جعل موقف الناقد صعبا ، لم تعد المقاييس القديمة صالحة . فما هي المقاييس التي يجب ان تكون في يد الناقد حتى يستطيع ان يحكم بها على الشعر الجديد . ليست الازمة في النقد ولكنها بالتحول الذي واجهه الادب. هذا الوضع وضع وجود اهداف ومهمات جديدة للشعر الحديث جعلت الناقد في حيرة لا يستطيع ان يستعير مفاهيم نقدية من آداب اخرى ولا يستطيع ان يتكيء تمام الاتكاء على المقاييس الادبية التي ورثها من الادب العربي القديم . واذا هنا اصبح موقف الناقد صعبا وزاده صعوبة عدة مشكلات جديدة سأحولها على شكل اسئلة لزملائي : هل الانتماء المذهبي يقيد الناقد ام يبيح له الحرية في النقد ؟ والى اي درجة يستطيع الانتماء المذهبي ان يغذي النقد وخاصة في ميدان الشعر والادب عامة ؟.

حسين مروه

في الواقع ان الانتماء المذهبي لا يمكن الكلام عنه بشكل مطلق ، لان الانتماء المذهبي اما ان يكون بمعنى المذهبية الجامدة ، واما بالمعنى المنهجي . اذا كان ناقد منتميا الى مذهب ، واخذ مذهبية المذهب لو صح التعبير فذلك يقيد نقده وتفكيره ونتاجه عن جوهر الفن . اما اذا اخذ بمنهج فكري كدليل فكري فلا اعتقد ان ذلك يقيده مطلقا لان المنهج الفكري الذي يستند اليه الناقد يجعل تفكيره مرتبطا بمنهجية تجعله يرى الاشكال الفنية ، يرى حركة المضمون الذي يعبر عن هذه الاشكال لاتجاه الحياة نفسها ما دام النقد مرتبطا بها . ولكن الناقد لا تكفي فيه العدة الفكرية ، يحتاج كذلك الى عدة تذوق لان النقد ليس موضوعيا ، ليس بالامر الموضوعي للاثر الفني فهو ككل ابداع، وكما ان كل ابداع يحتوي عنصرين، موضوعي وذاتي ، فالناقد لا يستغني عن العنصر الثاني عن الابداع الذاتي ، والابداع الذاتي يتمثل في مدى استيعابه لجوهر الفن من حيث الجمالية كما هو يحتاج الى استيعاب المضمون من خلال علاقته بالحياة ، وعلاقته بحركة التاريخ . ويمكن ان اقول هنا ان من اسباب وجود ازمة النقد الحديث ان كثيرا من النقاد يعتمدون اما على الفكر الفلسفي ، او الاجتماعي وليست لهم عدة التذوق الذاتي للفن ، هذا كثيرا ما نراه ساريا فيما اقرأ من النقد . التذوق الذي يصدر عن حس جمالي يربي عند الناقد ، ليس يكفي ان يكون هذا الناقد منهجيا وليس يكفي ان يكون له نظرة في حركة التاريخ اذا لم يكن قد تربى ذوقه وحسه الجمالي . اجتماع هذين العنصرين هما اللذان يجعلان الناقد ان يكون ناقدا نفاذا الى جوهر العمل الفني ، الى جوهر عملية الخلق الفني . فالنقد يصبح خلقا فنيا هنا ايضا عندما يستند الى العنصرين معا الكاملين المتساندين . هنا على كل حال ارجع الى السؤال ، فاقول ليس الانتماء المذهبي اذا كان انتماء الى منهج فكري مرتبط بالفكر وبالذوق وبالحس الفني مقيدا للناقد على الاطلاق بل يساير تفكيره ويساير ذوقه ويكون الوجدان والفكر معا جناحين للناقد يدخل بهما جوهر الفن .

احسان عباس

ولكن تعدد المنابع التي يستقي منها النقاد ، اعني لو فرضنا ان هناك ناقدا يأخذ منهجه مع تذوقه وثقافته العامة من الواقعية الاشتراكية وهنا تناقض اخر كالذي ذكره الاستاذ رجاء للدكتور رشاد رشدي الذي يؤمن بنظرية الفن للفن ، اين يذهب القراء في هذه الحالة ، كيف يمكن ان يتلمسوا طريقهم يا استاذ رجاء؟

رجاء النقاش

اعتقد انه لو تعددت المذاهب النقدية وحرص كل ناقد او كل مدرسة نقدية ان تشرح وجهة نظرها فكريا وتطبيقيا واستطاعت كل مدرسة نقدية ان تنجب نقادها النابغين المبدعين لزالت الازمة ، وانا اوافق تماما على كلمات الاستاذ حسين مروه على ان النقد فاعدة وابداع في نفس الوقت هو لون من الابداع ، اذا استطاعت المدارس النقدية ان تصل الى هذا المستوى والى هذا العمق وهذا التنوع وهذا الابداع المجدي ، كما انقسم النقاد سينقسم القراء وسيجدون انفسهم منتسبين الى مدارس مختلفة حسب امكانياتهم الثقافية وحسب طبائعهم النفسية وحسب مواقفهم في المجتمع والحياة . هذا الانقسام في النقد الادبي هو انقسام طبيعي ، ففي الادب نفسه ، حيث توجد مدارس متنوعة تنسب الابداع الادبي الى المدارس النقدية وهو ايضا انقسام في اذواق القراء وفي ثقافتهم وفي الوانهم واتجاهاتهم المختلفة .

ميشال عاصي

طرح الدكتور احسان عباس قضية مهمة جدا وتعتبر في نظري سببا رئيسيا من اسباب ازمة النقد التي نعانيها في هذه المرحلة ، وهي تحول الادب عن منهج تقليدي اصولي كانت لنا فيه الماماتواسعة، الى مدارس واتجاهات حديثة اصبح الناقد منها في حيرة وبالتالي القراء . وانا اعتقد ان الازمة هي ازمة المنهج النقدي الذي لا يرتبط بالواقع الادبي فلو كان الناقد يتبنى منهجية في النقد مرتبطة بواقع هذا الادب يستخلص منه اصول الابداع والجمالية ، ويستخلص منه قواعد الخلق وقواعد الاكتمال الادبي ولا يستند الى مفاهيم ثقافية نظرية منقطعة عن الواقع الادبي اي مفاهيم تراثية كما هي الحال عند النقاد الذين لا يعتمدون على منهجية واقعية ، اي لو كان الناقد يعتمد حركية منهجية في تفكيره بالاضافة طبعا الى الاحساس الذوقي المرهف الذي هو منطلق كل عمل نقدي لكان خرج النقد من هذا الحرجباعتبار ان هذه التحولات واقع جديد . وانا مع ما قاله حسين مروه من ان الناقد اذا كان يتبنى ، اذا كان ينضوي انضواء منهجيا لا مذهبيا ، لا يمكن ان يكون انتاجه بالفعل مخرجا للنقد من ازمته ، وهذا يعود الى السبب الذي ذكرتهسابقا وحتى يكون الناقد فيمستوى هذه المنهجية لا بد ان يكون مفكرا على مستوى الفلسفة في الميدان الذي يشتغل فيه ويعمل .

احسان عباس

يتبين لنا من هذا كله ان النقد عملية صعبة جدا . اولا فيما يتعلق بالوسائل التي يجب ان تكون موجودة لدى الناقد نفسه من ثقافية ومنهجية ، وبطبيعة الحال هو عمل بطيء ولذلك اعود لاقول ان تصورنا للازمة آت من اننا نستعجل ، نريد دائما ان نرى نقدا ، لكن النقد الحقيقي لا يصدر بسهولة ولا يتم ولا يتكون الا بعد عناء شديد . وقد قرأت اوراق قصيدة الغزالي لصديقي ادونيس احدى عشرة مرة وتأثرت بها كثيرا واردت ان اكتب عنها وفي كل مرة يفلت طرف الخيط مني ولا استطيع ان اكتب شيئا . هذه تجربتي . لم تكن هناك عوائق تعوق الا انني لم استطع ان اعرف من اين ابدا وان المشكلة لم تتضح لي ولم استطع ان اقول فيها شيئا رغم انها قصيدة اثرت في نفسي تأثيرا عميقا . هذا من ناحية الصعوبة في العمل نفسه ولكن هناك صعوبات اخرى في المحيط الذي يعيش فيه الناقد . ربما الناقد له علاقات اجتماعية ، الى درجة (هذا السؤال مطروح على النقاد زملائي الثلاثة) تقف العلاقات الاجتماعية عقبةاحيانا في طريق النقد ؟.

حسين مروه

من هذه الجهة ارى ان الناقد المخلص للفن وللنقد ولمهمته لا تعوقه العلاقات الاجتماعية . لكي يكون لدينا نقد صحيح مبدعموضوعي وذاتي ، يجب ان يكون الناقد مخلصا لنفسه ، لنقده ، للادب ، وان يكون صريحا ، ولا يجوز ان تفيده اي علاقة شخصية او اجتماعية ، بل اذا كان هناك ازمة بالفعل ، فان هذه الازمة في النقد ، لانه لا نزال تسيطر هذه العلاقات على النقاد معالاسف ، واني بتجربتي الخاصة عانيت هذا بالفعل ولكن حاولت ان اكون مخلصا قدر الامكان بصراحة فيما نقدت .

رجاء النقاش

الحقيقة هذه المشكلة مهمة جدا ، ولها ابعاد متعددة وعميقة . فانا اذكر بالنسبة للجيل الاول ان العقاد عندما ابتدأ يهاجم شوقي ويتخذ موقفا ادبيا حادا ضده وضد مدرسته الادبية ، كان في بداية حياته الادبية وفي بداية حياته الشخصية في نفس الوقت ، بينما كان شوقي يعمل في القصر الملكي فكان يخرج بانتاج ضخم واسع وممتلىء ، وقد بذل مجهودا كبيرا لسد الطرق والمنافذ امام العقاد في حياته وفي رزقه واستطاع بالفعل ان يعطله تعطيلا حادا في بعض لحظات حياته مما اثر على العقاد . وهناك نموذج اخر ، فانا اذكر اني عندما كنت في الجامعة في اوائل الخمسينات كان لنا استاذ يدرسنا الادب الجاهلي ، وكانت له وجهة نظر عميقة وهامة مهما كان عليها من ملاحظات ، ولكنها مناقضة تماما لوجهة نظر الدكتور طه حسينفي كتابه المعروف «في الادب الجاهلي» . والدكتور طه حسين كان استاذا كبيرا ، وكان له في الواقع نفوذ ضخم في الجامعات وفي الحياة الادبية ، وكان له تلاميذ كثيرون... هذه الظاهرة الموجودة في مجتمعنا الادبي وفي المجتمع العام حيث ما زلنا في الواقع نميل بصورة عامة الى عدم مصارحة بعضنا البعض وعدم القدرة علىمصارحة الذات ايضا بل عدم القدرة على المصارحة الادبية . وهذه هيالاسباب التي تؤثر في ازمة النقد وتخلق اسوارا عالية تقيد الناقد تقييدا عنيفا وشاملا ، بالنسبة للعلاقات الشخصية ، وانا اذكر اني فقدت كثيرا جدا من العلاقات ومن اصدقائي لسبب آرائي المذهبية وكلما توكلت على الله وقلت رأيا صريحا في قضية من القضايا او في شخص من الاشخاص لا اشعر انني فقدت هذا الشخص لعام او عامين او لشهر او لشهرين ، وانما اشعر انني فقدته لمدة طويلة قد تطول العمر باكمله . وانا اقول ان هذا الموقف الاجتماعي يؤثر على النقد من زاوية اخرى انا على سبيل المثال اعرف بعض الوقائع التي تنير وتضيء كثيرا من انتاجنا الادبي لا يمكن عرضها على الرأي العام الادبي لان الرأي العام الادبي والاجتماعي سيستنكرها اشد الاستنكار ويرفضها اشد الرفض ، رغم انها حقيقة ورغم انها نماذج ادبية موجودة ، فانا اعرف شاعرة معروفة في الوطن العربي لها علاقةعاطفية كبيرة بشاعر معروف اثرت على انتاجنا الادبي وقد اتيح لي ان اطلع على بعض الرسائل التي تبودلت بين هذه الشاعرة وبين من كانتتحب في وقت من الاوقات ومن كان فتى احلامها ومن كانت تحرص عليهخلال فترة طويلة واعتمدت على هذه التجربة في انتاج شعرها ، اتيح لي ان اعرف تفاصيل هذه القصة في حياة هذه الشاعرة ، فما استطعت ان اكتب عن هذا الادب ما كان ينبغي ان يكتب بصراحة حول هذا الموضوع ولا استطعت ان اكتب عن هذه الشاعرة كما يجب ان يكتب. وليس المطلوب ان يقال الحق الادبي فقط ، ولكن هذه المادة هي التي تفسر الكثير مما غاب علينا في انتاجنا الادبي . واذكر هنا ايضا الدكتور سهيل ادريس ... وروايته «اصابعنا التي تحترق» واعتقد مما سمعت عنه انه عانى الكثير في تاليف هذه الرواية التي كان يعبر

فيها عن احداث عرفها وخبرها . والنقد بالدرجة الاولى لهذه الرواية كان نقدا موجها لاجمل جانب فيها واجمل جانب ادبي كما ارى واتصور وهو الصدق .

احسان عباس

يبدو ان التعامل مع الاموات اسهل من التعامل مع الاحياء ، ولذلك لا بد للناقد ان يقتل اي اديب يريد ان يتحدث عنه قبل ان يكتب عنه ، وقد كانت الصراحة دائما تكلف اصحابها الشيء الكثير منذ الازل حتى اليوم ، وهذه ليست خاصية قاصرة على عصرنا ، فان ام جندب وهي قائدة النقد القديم في عصر الجاهلية عندما حكمت ضد زوجها طلقها واضطر الفحل ان يتلافى المسألة بزواجها . الدكتور ميشال ، هل تريد ان تضيف على هذا السؤال من تجربتك شيئا ؟

ميشال عاصي

لا والله وانما اعتقد ان الناقد عليه ان يناضل في ميدان عمله كما يناضل جميع المفكرين وجميع العاملين في الميادين العملية، وعلينا ان نتحمل من الصراحة والوضوح ما يتحمله كثيرون من العاملين كما قلت في ميادين نضالهم ونفتقر الى الشجاعة ونفتقر الى الصراحة كما نفتقر ايضا الى النفاذ الى ابعاد الاشياء .

احسان عباس

بقي سؤال واحد فقط رفقا باعصاب الجمهور وهو ان لدينا دراسات جامعية بعضها فيه نقد وبعضها ضعيف عن المستوى النقدي اعني ان الدراسة الجامعية والاكاديمية ليس من الضروري ان تكون النقد الذي نتصوره في هذه الندوة . السؤال المطروح هنا الى اي حد افادت او اضرت الدراسات الجامعية بالمستوى النقدي في العالم العربي ؟

حسين مروه

هذا ليس مطلقا ، فالدراسات الاكاديمية بذاتها ، لم تبق على مستوى العصر فكثير من الدراسات الاكاديمية تعيش في قوقعة بعيدة عن حركة العصر ، بعيدة عن تطور الادب بحركته في العالم ، ولقد اطلعت بالفعل على الكثير من هذه الدراسات فرأيت ان التخلف عن هذه الحركة التاريخية في الادب وفي الحياة . نخلف عنها في قوقعة كما قلت اكاديمية صرفة ولا اريد ان استفيد من هذا السؤال، لاعرف، واعرج ايضا الى الجامعة اللبنانية . من المؤسف ان الجامعة اللبنانية الان لم تدخل حتى ميدان هذه الدراسة ومصدر ذلك امر عام يتعلق بنظام الجامعة اللبنانية بانظمتها عامة بمناهجها بطرائقها في الدراسة. فلا يزال القيمون على الادب في الجامعة اللبنانية او في كلية الاداب خاصة ينظرون الى الادب الحديث نظرة عداء ولعلها كلمة شديدة ولكن لا بد من هذه الكلمة . في برامج كلية الاداب عندنا الجامعة اللبنانية وضعت على بساط البحث الادب الحديث ولكن دائما يأتي الادب الحديث في اخر البرنامج ودائما عصور الادب من جانب الادب الحديث مكدسة بالشخصيات ، ولا يمكن ان يصل الاستاذ الى الادب الحديث اطلاقا لا اعلم ان مدرسا انتهى الى الادب الحديث ودرسه دراسة حقيقية . لعل ان يكون هناك في بعض الكليات الادب الحديث يدرس، اما في كلية الاداب فلا يزال الموقف ضده عدائيا .

الدكتور ميشال عاصي

كلمة بسيطة موجزة تقتصر على ما سبق وهي ان في مجال النقد كما في مجال الابداع هناك فكر اكاديمي خلاق مبدع وهناك فكر اكاديمي غير خلاق وغير مبدع وفي اعتقادي ان الفكر الاكاديمي الخلاق والمبدع هو الذي يتعاطف مع الاثر ، مع واقع الاثر . اما الفكر الاكاديمي غير الخلاق وغير المبدع فهو الذي يتعاطف مع النظريات .

احسان عباس

يبدو لي انني ساكتفي بهذين السؤالين لانني قد اتعبت صديقي وزميلي الاستاذ رجاء النقاش بالاسئلة الكثيرة، ويتبين لي انني خاسر في هذه الجولة ، فهناك فعلا ازمة في النقد ، والدليل على ذلك ان النقاد يحسنونها قبل غيرهم واذا كنت آسفا لهذا فانا سعيد الى ما آل اليه البحث من تبين للاسباب والمظاهر الكبرى التي تمثل هذه الازمة .

الواقعية الاشتراكية والشعر الجديد

بقلم الدكتور محمد النويهي

القصيدة التي سندرسها في هذا الفصل (*) تعود بنا الى بدايات الشعر الجديد في اوائل الخمسينات ، لنرى ارتباطه المبكر بتيار جديد كبير الاهمية اخذ يدخل فكرنا العربي في اخريات الحرب العالمية الثانية ، هو تيار الواقعية الاشتراكية ، فنشهد ما جلبه هذا التيار من وعي اجتماعي جديد نبه الضمائر واعاد تحديد وظيفة الشاعر كعضو في مجتمعه الذي يعيش فيه ، وفتح بذلك للشعر آفاقا مبشرة بالتجديد الخصيب ، حتى لقد بلغ من ارتباط الشعر الجديد بهذا التيار الاشتراكي ان اعتقد كثيرون انه موقوف عليه .

ونحن نعلم الان خطأ هذا الاعتقاد في تقييمه ، فان بدايات الشعر الجديد كانت قوية الارتباط بالرومانسية ، كما نرى في قصائد نازك الملائكة والقصائد المبكرة لغيرها من رواد الشعر الجديد . لكنه ليس خطأ كله ، فانه برغم هذه البدايات الرومانسية قد امتزج سريعا بتيار الفكر الاشتراكي حتى صار الشكل الجديد هو القالب المفضل لدى شعراء هذا التيار . ثم انتقل وعيهم الاجتماعي الى غيرهم من الشعراء الجدد الذين لم يتخذوا الواقعية الاشتراكية مذهبا فكريا .

كيف نشأ هذا التيار الاشتراكي ، او بعبارة اصح كيف دخل مجرى حياتنا الفكرية ؟ لا شك ان دخوله كان اثرا من آثار الانتصار الباهر الذي تحقق لقوى المعسكر الاشتراكي في صراعه الرهيب المستميت مع قوى المحور الفاشي . هذا الانتصار نبه كثيرا من المتعلمين بيننا الى ان نظاما يحقق مثل هذه الغلبة على اقوى عدة حربية شهدها تاريخ العالم حتى ذلك الوقت لا يمكن ان يكون شرا كله او خطأ كله كما كانت تصور الدعاية الرأسمالية الغربية التي كانت الى ذلك الحين مسيطرة على اغلب وسائل الاعلام في بلداننا العربية، بل لا بد من ان يكون فيه كثير من اسباب القوة ، المادية والمعنوية معا . فبدأت عندنا محاولات جادة لتعرف وجه الحقيقة في الجدل الدعائي الناشب بين الرأسمالية الغربية واشتراكية دول شرقي اوروبا .

ولم تمض سنوات قليلات حتى هبت ثورتنا العظيمة ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، وجلبت معها وفي اعقابها ما جلبته من تغيير جذري شمل مختلف ميادبننا العسكرية والسياسية والاقتصادية والفكرية . حقا انها كانت في مبدأها ثورة من الجيش على فساد النظام الملكي ومحاولة لتطهير الجيش من اسباب الفساد التي ابقته ضعيفا مغلولا. لكنها ما لبثت ان اتجهت الى الدعائم التي كان يقوم عليها ذلك النظام من عوامل الرجعية والاقطاع ومحالفة الامبريالية والاستعمار . اما في الميدان الفكري ـ وهو الذي يعنينا هنا بالدرجة الاولى ـ فان انسحاب الاستعمار البريطاني من مصر ، وتداعي اركانه وتقلص نفوذه في سائر اقطار العروبة ، ادى الى تزعزع احتكاره الثقافي الذي كان يفرضه على شعوب الامة العربية . وما لبثت مصر ان اخذت بسياسة ((الحياد الايجابي)) ، وتبعتها في ذلك دول عربية اخرى ، فاقتضت هذه السياسة ان تفتح الابواب لدخول ثقافة ذات طابع مختلف واهداف مختلفة ، هي ثقافة العالم الاشتراكي ، التي بدات تتمتع بحرية في التعبير ولقيت سماحة لم توجدا من قبل ، واخذت آراؤها تصطرع مع الاراء السائدة ، اصطراعا لا تزال بلداننا العربية تشاهد آثاره . وهي آثار لا نستطيع ان نقول انها كانت كلها ايجابية ، فان فيها جوانب سلبية متعددة ، لكنها على وجه العموم محببة مجددة ، وهي في النهاية لا تنتج الا الخير العميم ، لأن عالم الثقافة ينبغي ان يكون حرا مفتوحا لجميع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتنافس، ويختار منها الناس ما يرونه اصلح لحاجاتهم وانسب لاحوالهم الخاصة ، فاما الزبد فيذهب جفاء واما ما ينفع الناس فيمكث في الارض .

هذه الواقعية الاشتراكية التي تأثر بها شعرنا الجديد يمكن تلخيصها في الشعار الذي اخذ يذيع عندنا في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، شعار ((الادب في سبيل الحياة)) ، و((في سبيل الحياة)) هذه لا تعني مجرد تقرير واقع الحياة ، بل تعني تطوير الحياة ودفعها الى الامام ، بنصرة عوامل الخير على عوامل الشر . وفي هذا تختلف عن الواقعية التي عرفتها اوروبا الغربية منذ ختام القرن التاسع عشر ، حين انهزمت الرومانسية والمذاهب الذاتية المسرفة التي تولدت منها وتفرعت عنها . لذلك كثيرا ما تسمى ((الواقعية الجديدة)) (١) . وانصار هذه الواقعية الجديدة يتهمون تلك الواقعية الغربية بانها لم تعن الا بالتسجيل الحرفي للتجارب ، الامر الذي حولها الى ميكانيكية باردة جامدة ، واسقطها في كثير من التفاهات التي لا غناء فيها ، وحبسها في الزوايا الكئيبة الشنيعة من تجارب الناس ، دون ان

(*) فصل من كتاب ((الاتجاهات الشعرية في السودان)) اعاد المؤلف كتابته ليدمجه في طبعة جديدةمن كتابه ((قضية الشعر الجديد))

(١) هناك من يخصون بـ ((الواقعية الاشتراكية)) الانتاج الذي يصدر في بلد صار فعلا الى تحقيق النظام الاشتراكي . اما النزعة الطامحة الى الاشتراكية النازعة اليها او المتأثرة بها فيسمونها ((الواقعية الجديدة)). لكننا لا نرى داعيا كبيرا للتمييز بين الاصطلاحين

تتلمس من خلالها نورا يهدي الانسانية واملا يدفعها الى معالجة آثامها وتحسين اوضاعها ، وهذا جعلها سلبية بائسة عاجزة عن خدمة المجتمع البشري والمساعدة في تطويره . اما الواقعية الجديدة التي يريدونها فهي الواقعية الحية الديناميكية المتطورة التي تبين التنازع الجدلي او التفاعل والتصارع بين الارادات تصارعا ينتج منه ، ولا بد في نظرهم ان ينتج منه، انتصار الخير والتقدم على عوامل الشر والجمود.

من هذا نرى ان الواقعية الاشتراكية مذهب يخضع الادب والفن لاهداف يلتزم الاديب والفنان بالسعي اليها والانتصار لها والجهاد في تحقيقها . فهو لا يؤمن بحرية الفنان المطلقة ولا بالقيمة الفنية الخالصة للفن . وهكذا يتبدى لنا مباشرة موضع الخطر الكبير في هذا المذهب. وهو انه ربما لا يكتفي بالتزام الفنان نفسه ، مدفوعا بوعيه وضميره، فيتعداه الى محاولة الزامه قسرا بالخط القومي المقرر في فترة من الفترات ، ولا يكتفي بالزامه بالاهداف بل يتجاوزها الى الزامه بقوالب معينة لا يسمح له بغيرها . وقد تحقق هذا الخطر في واقع الامر في الاتحاد السوفييتي تحت الحكم الفردي المستبد لستالين ، فادى الى ميراث رهيب من التعصب وضيق النظرة والشطط في اجبار الفنانين ومعاداة الفردية في الفن ومحاولة القضاء عليها من اجل تغليب الطابع الجماعي . ولا تزال روسيا والاقطار التي دخلت في نفوذها الى يومنا هذا تعاني من عقابيل هذا الميراث الثقيل ويجاهد عدد من مفكريهـا وفنانيها في التخلص من قبضته الخانقة . وهم الان يطالبون للفنان بقدر من الحرية في تناول موضوعه وابراز افكاره واختيار قوالبه ، وان كان الرأي السائد لا يزال يلزمه بنشدان الاهداف الجماعيـة والتغني بها .

ما كنـه هذا الخطر الذي اشرنا اليه ؟ هو ان ينحصر الفنان في تلك الاهداف الجماعية المقررة الى حد ان تفنى شخصيته فناء تاما في المجموعة فلا يتميز عنها بشيء ، ولا يتميز فنه عن انتاج سائـر الفنانين ، فيستحيل انتاجهم كله الى كليشيهات مكررة مرصوصة ، وينقلب الى صور متشابهة كألوف النسخ من طبعة واحدة لجريـدة واحدة . ونحن من الذين يعتقدون ان الفن لا ينضج ولا يعمق ولا يكون غنيا دسما الا اذا استقلت شخصية منتجة وتميزت عن سائر الشخصيات الفنية ، بحيث تقدم لنا تجارب البشرية من زاوية تختلف اختلافا ما عن كل وجهات النظر الاخرى ، فتقدم لنا متعة وفائدة لا نستطيع ان نعثر عليهما في انتاج شخصية اخرى (١) .

اضف الى ذلك ان الفنان في حسبه جهده على خدمة تلـك الاهداف والمناداة بها قد يخطيء وظيفته الصحيحة كفنان ، فيتحول الى داعية سياسي ، وينسى ان عنايته الاولى كفنان يجب ان تبذل في استكشاف الطريقة الفنية الناضجة التي تصور تلك الاهداف تصويرا يدخل في دائرة الفن (٢) ، والنتيجة هي انه لا يقدم لنا سوى حشد محشود من الشعارات المرصوصة والهتافات المدوية التي لا نجد فيها مضمونا ناضجا وشكلا فنيا مرتفعا بل نسمع صياحا وصراخا وتصفيقا وضجيجا يذكرنا بما يحدث في مظاهرات الشوارع او الاجتماعـات السياسية الصاخبة وما تحتويه الوف الاعمدة الصحفية والتعليقـات الاذاعية .

ولا محيص لنا من ان نسلم بأن هذا الخطر قد تحقق في كثير من الانتاج الشعري المبكر الذي نظم تحت راية الشعـر الجديد . ويكفينا هنا ان نستشهد بمقالة نقدية جيدة كتبها صلاح عبد الصبور بعنوان «الادب الهاتف» ونشرتها مجلة «صباح الخير» في عدد ٤ ابريل ١٩٥٧ . نقتبس منها هذه السطور :

«في مصر الان ادباء بلا ادب وفنانون بلا فن وكتاب اميون .. وكل هؤلاء الشباب يحملون راية التجديد ، ويرددون هتافات المستقبـل والحياة والشرف ، ويرتكبون باسم هذه الاشياء كلها اكبر الحماقات.

«ان الناس يسمعون مذاهب جميلة ولكنهم لا يرون كلاما جميلا . ويقرأون عن قواعد فنية ولكنهم لا يجدون فنا عاليا . واصبح للقصة فورمة وقاموس الفاظ وللشعر فورمة وقاموس الفاظ . فورمة القصة ان يكون هناك انسان فقير ، فقير فقرا لا بحد ولا يتصوره احـد . يفتش في الزبالة عن طعامه ، ويمزق السل رئتيه ، ولكنه لا بد ان يتطلع الى المستقبل ، وان يستشرف الفجر الجديد الآتي ... وكتابنا الشباب الطيبون لا يستمدون نماذجهم هذه من الواقع ولا يحاولـون معايشة هذه النماذج ، ويتكلم الفقير المسلول في القصة كلاما كأنه كلام داعية سياسي ، وتتزاحم الهتافات في صدر العامل المفصول ، ويصبح الامر كله لعبا وغلبة ، وتخرج من القراءة بان القصة فقيرة لا البطل ، وان شيئا كهذا الذي يقوله القصاص غير معقول .

«اما فورمة الشعر وقاموسه فمعروفان ، وقد ضج منهما القراء وجأروا بالشكوى ، لأن اصحاب المواهب الفقيرة التي كانوا يستغلونها في الماضي في كتابة قصائد التهنئة بختان او ميلاد طفل او ترقيةاحد الافندية قد اصروا على ان يتناولوا قضايا كفاح الشعوب ويتحدثـوا عن مشاكل الناس . ومن الأسف ان ليس لديهم لا الموهبة ولا القدرة التي تكتسب بالمرانة .. ويصبح الوهم حقيقة ويحس الشاعـر ان المسألة كلها لعب في لعب وان الفن سهل الى ابعد الحدود» .

وبعد ان يتتبع عبد الصبور ضرر هذا التهريج في عالم النقـد وعالم السياسة ، يختم مقالته بالبحث عن سبب هذه الحيرة فـي الادب والفكر والفن والسياسة ، فيقول :

«لعل السبب الرئيسي اننا قد واجهنا بعد الحرب ثقافة محدثة هي الثقافة الاشتراكية ، وواجهناها كما كان آباؤنا يواجهون ثقافة المستعمر ، فاكتفينا منها بالقشور دون الجوهر واللباب ، وما اخذناه لبسناه دون ان نعيد تفصيله على قدنا ، ولم نواجـه هـذا الرافد الخصب بمصريتنا حتى يمتزجا في وحدة حقيقية صلبة كاملة . ففي الادب عرفنا اسماء الادباء دون ان نقرأ الادب ، وفي النقد عرفنـا الاكليشيهات دون ان نقرأ ما تحتها ، وفي السياسة حلقنا في سماء المذاهب دون ان نقر اقدامنا على ارض مصر الصلبة ، وكانت النتيجة ان ازدهرت القصة الفقيرة لا قصص الفقراء ، والنقـد الهاتف لا الهادف » .

بكل ما قالته هذه المقالة القاسية نسلم ، وقد اعطينا فـي كتابنا «الاتجاهات الشعرية في السودان» بضعة امثلة من هذا الانتاج الصارخ الذي لا يدخل في دائرة الفن الصحيحة . لكن الحق يقتضينا ان نقرر ان الانتاج المبكر للشعر الجديد لم يكن كله من هذا النـوع الفج، وان تأثير الواقعية الاشتراكية لم يقتصر علىهذا الضرر البين. فلنلاحظ اولا ان ما يشكوه صلاح عبد الصبور نجم من ناحية عن مبالغة بعض اتباعها في رد فعلهم على الواقعية الغربية اليائسة ، وهذا هو الذي دفع بعضهم الى المبالغة في تصوير الامل الصاعـد دون ان يولدوه توليدا مقنعا من عناصر قصتهم او قصيدتهم . ونجم من ناحية ثانية عن اساءة فهم للمذهب الواقعي الجديد ، ومن ناحية ثالثة عـن مجرد قصور وعجز في موهبة الناظمين ومقدرتهم . اما الواقعيـة الاشتراكية نفسها ، حين يحسن الفنان فهمها ، ويمارسها ممارس ذو موهبة ومقدرة ، فانها كفيلة بأن تثمر لأدبنا الجديد ثمارا طيبة ، وبأن تصحح كثيرا من النقائص التي كان ادبنا المعاصر يغص بها نتيجـة انحباسه في «منطقة النفوذ» التي سيطر عليها ادب غرب اوروبـا وأمريكـا .

لا جدال في ان هذا الادب يفيض بالروائع والشوامخ ، ويزدان بكثير من انضج الادب الانساني واعمقه ، وقد استفاد منه ادبنـا

---

(١) بسطنا رأينا في هذا الموضوع في كتاب «عنصر الصدق في الادب» ، الذي اعيد طبعه مكونا القسم الاول من كتاب «وظيفة الادب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» .

(٢) انظر تحديدنا لهذه الدائرة في الكتاب المذكور .

المعاصر فوائد جليلة ، على ايدي عدد من كبار ادبائنا الذين درسوا الاتجاه الصحيح السليم القيم . لكن لا شك ايضا في ان عددا من مدارسه قد اسرفت في فهم ذاتية الاديب الى حد عزلها عزلا تاما عن المؤثرات الاجتماعية ، فبالغت فيما ادعته للادب من قيمة فنية صرف، وافرغته من رسالته الانسانية الصحيحة ، حين اطلقت شعارها الخاطىء الضار «الفن من اجل الفن ذاته» ، وانكرت ان يكون على الاديب اية مسؤولية تلقاء مجتمعه وعصره وبيئته (١) . والحقيقة المحزنة هي ان عددا غير قليل من كتابنا قد اصابته عدوى ذلك التاثير الضار ، حتى كان من بينهم من افتخر ببرجه العاجي الذي انزوى فيه وحاول ان يتخذ منه معزلا عن هموم قومه وآمالهم وكفاحهم، غير مدرك انه بذلك ينحدر بانتاجه في هوة العقم والكذب والخواء . والحقيقة ايضا هي ان المدرسة التي كانت مسيطرة على شعرنا العربي قبل ظهور الشعر الجديد ، وهي المدرسة الرومانسية ، كانت قد بلغت نهاية الميوعة والانحلال ، وتردت في جريرة الانعزال وانتفاء المسئولية الاجتماعية . فامثال هؤلاء كانوا يحتاجون حاجة قوية الى التصحيح الذي جاء به تيار الواقعية الاشتراكية . قد يكون هذا التيار حاملا للكثير من النفايات والغثاء ، على ايدي من اخطأوا فهم رسالته ، او جمحوا في مدلوله ، او كانوا اقصر باعا من ان يسبحوا فوق لجته الزاخرة . لكن ينبغي الا يغفلنا هذا كله عن الانتاجات السليمة القيمة التي اثمرتها الواقعية الجديدة في شعرنا الجديد . فلنقدم الان مثالنا الذي اخترناه ، لنرى هل تصح عليه الاتهامات التي كالها عبدالصبور لاولئك المتشاعرين ، وهو قصيدة بعنوان «اطفال حارة زهرة الربيع»، نظمها جيلي عبد الرحمن ، وهو شاعر سوداني ولد في سنة ١٩٣١ وهاجر الى مصر مع والدته وهو في سن التاسعة للحاق بأبيه الذي سبقهما الى مصر سعيا وراء الرزق .

وفي مصر تعرض جيلي عبد الرحمن للاحداث الجسام التي شهدتها الاربعينات والخمسينات ، وتاثر بالقوى الشعبية العظيمة التي اطلقتها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وآمن باليسارية مذهبا سياسيا ، وكان من اوائل من استجابوا للواقعية الجديدة . ثم اشترك مع رفيق له ، مهاجر سوداني اخر ، هو تاج السر الحسن ، في نشر نخبة من قصائدهما في ديوان مشترك سمياه «قصائد من السودان» ، وطبعاه في القاهرة سنة ١٩٥٦ . وهذه هي قصيدة جيلي عبد الرحمن «اطفال حارة زهرة الربيع» :

* * *

حارتنا مخبوءة في حي عابدين
تطاولت بيوتها كانها قلاع
وسدت الاضواء عن ابنائها الجياع
للنور ، والزهور ، والحياه
٥ ـ فاورورقت في شجوها وشوقها الحزين
نوافذ ، كانها ضلوع ميتين
وبابها ، عجوز

* * *

وفوق عتمة الجدار
صفيحة مغروسة في كومة الغبار
١٠ ـ تآكلت حروفها لكنها تضوع
«زهرة الربيع»

* * *

وفي البكور يخرج الرجال
اقدامهم منهوكة وصمتهم سعال
يدعون للاله في ابتهال
١٥ ـ يا اله ...
افتح لنا الابواب ، وسهل الارزاق
وتختفي اقدامهم في زحمة الحياه

* * *

ويصخب العراك في شتائم يدور
وبائع الكرات والجرجير
٢٠ ـ ينغم النداء
في صوته انطلاقة الحمام في السماء
يختال كالاوز في القرى
فيهدأ السباب

* * *

وترسل البنات من نوافذ البيوت
٢٥ ـ اشداء اغنيات
تحن للنيون والعبير
في عالم بعيد ...
والعريس وهو في ثيابه يميس
وتورق الالحان في القلوب
٣٠ ـ فتنسج الكروم من اشعة النهار
لزهرة الربيع
حارتنا مخبوءة في حي عابدين

* * *

اطفالها في الصبح يمرحون كالطيور
يبتنون في السدود ، يقفزون كالقرود
٣٥ ـ محمد عيونه الشهدية الصفاء
تخضل بالحنان
وصابر في وجهه استدارة الربال
ورفعت بانفه يدب كالمنقار
واخته كالنور ياسمين
٤٠ ـ في رجلها خلخال
وذات يوم مشرق السناء كالبلور
تجمعوا كانهم بدور
محمد يحكي لهم في لثغة العصفور
عن راكب الحصان في الميدان
٤٥ ـ والماء من نافورة بيضاء
ينساب للسماء
والشجر المخصوصر الكثير ...
حارتنا يا اخوتي تمتد كالثعبان
ووالدي هناك عبر شارع مسحور
٥٠ ـ بيوته قصور
يبيع في ملابس النساء والرجال
وصاحب الدكان ..
خواجة دماؤه حمراء كالبطيخ
فقالت الاطفال : يا سلام

* * *

٥٥ ـ واطرقت ياسمين في براءة الملاك
لتقطر الكلام مثل زهرة تفوح
اريد من ابيك يا محمد فستان
وهام في وجوههم سؤال
وانزلقت اعينهم في ثوبه القديم
٦٠ ـ وطافت الهموم فوق رأسه الصغير

---

(١) في القسم الثاني من كتابنا «وظيفة الادب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» قدمنا تفنيدا مفصلا لدعاوى المدرسة الجمالية التي شطت في هذه الادعاءات .

ورفت الدموع

* * *

وحين عاد كالأسى الرجال
اقدامهم معروفة وصمتهم سعال
وحط كالغيوم في حارتنا الظلام
٦٥ ـ تناغت العيال في الاعشاش
يسألون في العشاء عن قصور
وراكب الحصان في الميدان
والشجر المخضوضر الكثير
وانهمرت عيونهم في زهرة الربيع
٧٠ ـ محمد ينام ، والاطفال والاحلام

* * *

حارتنا مخبوءة في حي عابدين
تطاولت بيوتها كأنها قلاع
وبابها عجوز

* * *

وفوق عتمة الجدار
٧٥ ـ صفيحة مفروسة في كومة الغبار
تآكلت حروفها ، لكنها تضوع
«زهرة الربيع»

اول ما نلاحظه على هذه القصيدة الزاخرة الجياشة ـ وهو اوضح من ان يحتاج الى اطالة تدليل ـ هو خلوها التام من الهتاف والضجيج . قد يكون لصاحبها مذهب سياسي معين ، لكنه لا يتخذ من قصيدته مجالا للدعوة الفجة الى مذهبه . وقد يكون له ضمير اجتماعي مرهف ، نابع من وعي اجتماعي حار متيقظ ، لكنه لا يعلنه اعلانا صاخبا ولا يلقيه علينا درسا اخلاقيا او موعظة منبرية ، بل يبثه في جنبات قصيدته بلمسات تحقق مستلزمات الفن الصحيح المتعالي على كلتا الدعاية والخطابة . بل اننا لنلاحظ كيف اخذ نفسه اخذا شديدا بالهدوء وضبط الانفعال فجاءت القصيدة ـ اذا استعملنا التعبير الموسيقي ـ «في مقام خفيض» .

وهذا في حد ذاته قد يغفل كثيرين من قراء القصيدة عن عاطفتها التي سميناها بانها «زاخرة جياشة» . نعني اولئك الذين لا تزال آذانهم عبدة لضخامة الشعر التقليدي ورنينه ، او لحلاوة الشعر الرومانسي ونعومته . فهؤلاء لن يقدروا بساطتها الاسلوبية ، وهي بساطة قصدها الشاعر قصدا عامدا ، ولم تنشأ عن عدم اقتدار على التفخيم والتضخيم ، او عجز عن الترقيق والتنعيم ، بل هي بساطة ما سماه القدماء «السهل الممتنع» ، وهو اسلوب يبدو في ظاهره سهلا ميسورا لكل من يحاوله ، لكن لا يستطيعه الا من كان على نصيب غير قليل من امتلاك عنان اللغة ومراس على تصريفها دون لجوء الى مبالغة جهورية او تشدق خطابي من ناحية، ودون سقوط في الركاكة والعنف اللغوي والنحوي من ناحية اخرى .

الحق ان مثل هذا الشعر يحتاج من قارئه الى تغيير في ذوقه التقليدي قبل ان يستطيع الاستمتاع به ، يوازي التغيير الذوقي الذي يحتاجه قارىء الشعر الانجليزي اذا انتقل من قراءة الشعر الرومانسي في ختام القرن الماضي الى شعر القرن العشرين . لكنه اذا استطاع تغيير ذوقه فانه سيقبل على هذا الشعر بعد ان يتجاوز شعر المدارس التقليدية والرومانسية السابقة له كما يقبل الخارج من قبو رطب متعفن الى الهواء النظيف الفسيح . وستضطرب نفسه اضطرابا قويا بالرسالة الاجتماعية التي تحتويها القصيدة ، وسيهتز كيانه الفني بالمقدرة الفنية التي مكنت الشاعر من ان يؤدي هذه الرسالة اداء يدخل في صميم التعبير الفني ولا يتعداه الى دعاية السياسة او خطابة الوعظ والارشاد .

اذ ذاك سيثور القارىء ثورة عنيفة على ذلك النظام الجائر الذي قضى على سكان تلك الحارة ـ من رجال ونساء واطفال ـ بما هم فيه من فقر وحرمان ، ومرض وعناء ، وقذارة وظلام ، بينا اتاح لغيرهم في احياء اخرى من نفس المدينة ما يتمتعون به من نعيم ونور . هذا الفارق الكبير يبلغ اقوى تأثيره حين نسمع الطفل محمدا يحكي لاخوانه ما رآه من عجائب في حي آخر من المدينة ، وحين نشهد تعجب الاطفال وعدم تصديقهم . هذه الاثارة لضمير القارىء يتوصل اليها الشاعر بطريقة غير مباشرة ، بأن يعطي تفاصيل موضوعية حية يترك للقارىء ان الشاعر لم يستعمل كلمة «الاستعمار» مرة واحدة ، لكن بيتيه ٥٢ و٥٣ يتضمنان سر هذا الفارق المبين بين سكان المدينة الواحدة ، حين يتحدث على لسان الطفل عن صاحب الدكان الذي يعمل فيه ابوه بائعا لملابس النساء والرجال . ذلك «الخواجة» الذي «دماؤه حمراء كالبطيخ» . فهذه ايماءة مقنعة الى ان حمرة دماء هذا الاجنبي لم تأت من مجرد جنسه الاجنبي ، بل هي ثمرة ما يستمتع به من خيرات هذا البلد وما يستأثر به من جيد الطعام والشراب ، بينا هو لا يعطي عماله المصريين اجرا يمكنهم من ابتياع ملابس جديدة لاطفالهم ، فلا يملك احدهم سوى ما على جسمه من «ثوب قديم» . والطفل البريء نفسه لا يدرك المغزى العميق الذي يتضمنه تشبيهه البسيط المنتزع من صميم حياته المصرية ، لكن ما اظننا نجمح في الخيال حين نستنبط ان تلك الدماء الحمراء كالبطيخ مستنزفة من دماء الشعب الكادح المغلوب على طيبات بلده .

لسنا نريد في هذا الفصل ان نطيل الحديث عن خواص الشعر الجديد كما تتجلى في هذه القصيدة المبكرة ، ففي فصولنا الماضية ما يكفي للتنبيه الى مدى مطاوعة شكلها لمضمونها في وحدة عضوية تامة ، نامية متطورة في القسم بعد القسم من القصيدة ، مستتبعة ما في القصيدة من تنويع لطول الابيات ، وتنويع للايقاع والقافية والنغم . وقد التفت القارىء ولا شك الى مقدرة الشاعر على الاخذ من اسلوب الحديث اليومي والارتفاع به الى مستوى الاسلوب الشعري النقي ، سواء في حكايته لدعاء اهل الحارة وابتهالهم الى الله وفي حكايته لحديث الاطفال الساذج ، وفي مختلف التعبيرات والتشبيهات المنبثة في غضون قصيدته : وقد يكون القارىء انتبه الى ما في البيت ٣٤ من خروج على وزن الرجز الى وزن الرمل ، والضرورة الفنية لهذا الخروج ، تأكيدا لمرح الاطفال ولعبهم وقفزهم . كذلك نفس الخروج في البيت ٦٦ ، تأكيدا لسؤالهم الملح عن حقيقة الامر في تلك الاشياء الغريبة العجيبة التي ادعى خدنهم «محمد» انه رآها في حي اخر من احياء القاهرة . واغلب ظننا ايضا ان القارىء قد ادرك الوظيفة الحيوية التي للفقرات التي تعمد الشاعر ان يكررها في اقسام مختلفة من قصيدته ، وان هذا التكرار لم يأت عفوا ولا لمجرد الحشو والثرثرة ، بل كل فقرة مكررة تكتسب مغزى جديدا او يزداد مغزاها عمقا حين تتكرر .

لكننا نريد ان نولي قدرا من التأمل للوسائل الفنية السليمة التي استخدمها جيلي عبدالرحمن لكي يؤدي الينا مضمونه الاجتماعي البليغ لنرى كيف تتدرج في اداء حالته العاطفية وحمل رسالته الفكرية . والمفتاح الى ما في القصيدة من عاطفة اساسية ووحدة فكرية يكمن في اسم الحارة «زهرة الربيع» . هل تستحق هذه الحارة هذا الاسم؟ هذه الحارة التي ليست فيها زهرة واحدة ولا شجرة واحدة ، والتي تبدو ابعد شيء عن جمال الربيع ونوره وعن بهجته وعطائه ؟

شعورنا الاول حين نرى قذارتها وفقرها وتهدمها هو ان نسخر من اسمها . وكم في احياء القاهرة الوطنية من حارات تحمل اسماء على غير مسميات . كيف تستحق هذا الاسم بما فيها من ظلام وعتمة، وتهدم وبلى ، وقذارة وغبار ، وكد ونصب ، وفقر ومرض وبيل . واهلها قد اقفرت حياتهم من النور والاخضرار، وامتلأت بالهم والجوع والصراع والعراك والسباب . الا يكفيها سخرية ان اسمها قد تآكلت حروفه

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٥ ـ

روّاد القصّة وظواهر المجتمع المصريّ

بقلم الدكتور عبد الحميد ابراهيم

تمهيد

(١)

لمصر موقع استراتيجي هام جعلها حلقة اتصال بين ثلاث قارات، ومقصدا لكثير من المغامرين الطامعين في خصوبة وادي النيل وخيراته ، وفي الحكم من ناحية تجارية وعسكرية . فازدحمت واصطرعت على صدرها جنسيات مختلفة . الانجليز والفرنسيون يتنافسون بجيوشهم وسياسييهم ، فيحاول كل فريق ان ينشر ثقافته وحضارته وأن يستولي على اكبر نصيب من اسهم قناة السويس ، والاتراك والشراكسة والمماليك يمارسون صنوف العنجهيه ويطلقون لرغباتهم وشهواتهم العنان . وكل هذا في غفلة من الفلاح المصري الأصيل الذي فرضت عليه ظروفه التاريخية القاسية الكثير من التبلد والسذاجة ، فلم يتنبه ولم يقاوم تلك المؤامرات الاستغلالية التي كانت تحاك حوله وتعمل على تجريده من ارضه وامتصاص موارده البشرية والاقتصادية .

فالمغامرون الاجانب كثر تدفقهم ، واستخدموا كل اساليب الذكاء والمكر من اجل الاستيلاء على الموارد الاقتصادية ووجدوا فرصتهم في اضطرار اسماعيل للاستدانة والرهن «في سنة ١٨٧٧ رهن ٤٨٥،١٣١ فدانا لاحد بيوتات المال الاوروبية، ثم رهن في السنة التالية ٤٢٥،٧٢٩ فدانا لبيت روتشيلد» (١) . وشرعوا من القوانين ما يحمي عملية الاستغلال ويضفي عليها صفة الشرعية ، فأنشأوا سنة ١٨٧٦ المحاكم المختلطة التي نشطت عن طريق الرهن والفوائد والاجراءات المعقدة في تجريد المصري من ارضه وضمها للاجنبي «ولقد بلغت مساحة الاراضي التي باعتها المحاكم المختلطة في سنة ١٨٨٣ جبراً عن اصحابها ٢٢٦،٠٤٧ ، وفي سنة ١٨٨٤ بلغت مساحتها ١٨،١٤٨ ، وفي سنة ١٨٨٥ بلغت ١٧،٨٢٨ ، وفي سنة ١٨٨٦ باعت المحاكم المختلطة ١٢،٩٦٩ ، وهكذا بلغت ملكية الاجانب في سنة ١٨٧٨ ما مساحته ٢٢٥،١٨١ ، وبعد عشر سنوات اصبحت ٥٥،٠٠٠٠ اي بنسبة ١١ — ١٢ بالمئة من جميع اراضي البلاد بعد استبعاد ارض الحكومة» (٢) .

اما الاتراك فهم العنصر الحاكم ، فكان من الطبيعي أن يقرب الحاكم اهله ويغدق عليهم المنح والامتيازات «وكان كل امير يأسي للحكم يحابي فرع العائلة الذي ينتمي اليه وهكذا تكونت الدائرة السنية ، وكان مجموع مساحة اراضيها ٥٠٣،٩٩٩ فدانا في سنة ١٨٨٠ ... وفي سنة ١٨٨٤ بلغت مساحة اراضي الابعديات والعهد والجفالك في الوجه البحري ١،٤٤٦٤،٥٥٩ فدانا مقابل ٦٧٤،١١٤ فدانا للفلاحين » (٣) .

وبجانب هذه الفئات المستغلة نشأت طبقة من المصريين تطلعت الى المناصب العليا والامتيازات التي تتمتع بها الطبقات العليا من الاتراك والاجانب ، فعملت على التقرب الى السلطان ومؤازرته في تنفيذ مخططاته ، فكافأها بمنح الاقطاع والابعديات . ومحمد علي هو واضع اساس هذه الطبقة ، فمنح ٥ بالمئة من مساحة القرى في مصر الى مشايخ البلاد (العمد) وعرفت هذه الارض باسم مسموح المشايخ او مسموح المصطبة ، وتوالت «فرمانات» بالابعديات والجفالك وكذلك فعل خلفاؤه من بعده ، وفي محفوظات عابدين سجل طريف عنوانه «الاراضي التي صار ايهابها واحسانها بأمر فخامتلو الخديو اسماعيل باشا» ووردت فيه قائمة بمئات الاسماء من العائلة المالكة واتباعها ومحسوبيها ، وبلغت مجموعة هذه الهبات ٨٧٦،٨٦٣ فدانا (٤) .

ونظمت عملية جشعة ومخططة لتجريد الفلاح من ارضه، فالاجانب عن طريق الربا والرهونات والامتيازات جعلوا يستولون على الارض، وتوسعت المحاكم المختلطة في نظرية الصالح المختلط حماية للمصالح الاجنبية ، وصدر تشريع القانون المدني المختلط «المجموعة المدنية المختلطة سنة ١٨٧٦» فاعترف لصالح الاجانب بالملكية وأنها الحق التام للمالك في الانتفاع والتصرف المطلق فيما يملك .

وشرع الخديو ومعه اكابر الدولة يستخدمون شتى الطرق والتشريعات للاستيلاء على الارض فأصدر سعيد سنة ١٨٥٠ امرا بتنظيم ترك الارض ، وفي سنة ١٨٥٨ اصدر امرا جديدا ببيع الاراضي الخراجية التي تركها الاهالي ، ووزع جزءا منه على افراد العائلة الخديوية وبعض اكابر البلاد وبعض موظفي الحكومة ، وكانت الضريبة على ارض الفلاح (الارض الخراجية) اكبر من الضريبة على ارض كبار الملاك (الارض العشورية) ففي سنة ١٨٧٧ بلغ مجموع الخراج نسعة أمثال العشور ، على الرغم من ان مساحة الاراضي الخراجية كانت حوالي ضعف الارض العشورية (٥) .

---

(١) مجلة «الطليعة» القاهرية (يناير سنة ١٩٦٥) ص ٢٨

(٢) المرجع السابق ص ٣٨

(٣) المرجع السابق .

(٤) «قصة الارض في مصر» تأليف محمد صبيح ص ٥٧ (القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ ١٥ سبتمبر سنة ١٩٦٠) .

(٥) انظر مجلة «الطليعة» القاهرية (يناير سنة ١٩٦٥) ص ٣٢

والنتيجة الحتمية لكل هذا هو حدوث اختلال في البناء الطبقي، تورم من جانب يقابله هزال من الجانب الاخر ، فمة ضئيلة من الاجانب والحكام والباشوات تمتلك معظم ثروات البلاد وتقعد فوق قاعـــدة عريضة لا تمتلك الا النزر اليسير .

ومن الجدول رقم (١) يتبين ان طبقة كبار الملاك (٥٠ فدانـــا فأكثر) كانوا يمتلكون قبل قوانين الاصلاح الزراعي نسبة ٣٤/٢ بالمئة من المساحة المزروعة بينما كانت نسبة عددهم ٠٫٤ بالمئة من مجمـوع الملاك ، وطبقة متوسطي الملاك (من ٥ الى ٥٠ فدانا) كانت تملك ٣٠٫٤ بالمئة بينما يبلغ عددهم ٥٫٣ بالمئة ، وطبقة صغار الملاك (اقل من خمسة افدنة) كانت تملك ٣٥٫٤ بالمئة بينما يصل عددهم الى ٩٤٫٣ بالمئة .

ومن الجدول نفسه يتضح ان مجموع عدد الملاك ــ على اختـلاف المستويات ــ يبلغ ٢٨٠١،٠٠٠ وهي نسبة ضئيلة للغاية اذا قورنت بعدد السكان الذي وصل الى ١٨،٩٦٦،٧٦٧ على حسب احصائيـــة سنة ١٩٤٧ (١) . وبهذا نستطيع ان نتصور ذلك الوضع الذي تعيش فيه غالبية الشعب ، بل ان هناك فئة من المعدمين تماما ، هم فئـة «عمال التراحيل» ، الذين يقول عنهم الميثاق «انهم عاشوا ظروفـا اقرب ما تكون الى السخرة تحت مستوى من الاجور يهبط كثيرا ليقرب من حد الجوع ، كما ان عملهم كان يجري من غير اي ضمان للمستقبل ولم يكن في طاقتهم ان يعيشوا سني حياتهم خلال بؤس الساعـــات وقسوتها الرهيبة » .

جدول رقم ١ (شكل ملكية الارض في سنة ١٩٥٢)

حجم الملكيات	عدد الملاك بالالف	المساحة بالالف	النسبة المئوية لعدد الملاك	النسبة المئوية للمساحات
اقل من خمسة افدنة	٢٦٤٢	٢١٢٢	٩٤٫٣	٣٥٫٤
من ٥ الى ١٠ -	٧٩	٥٢٦	٢٫٨	٨٫٨
من ١٠ الى ٢٠	٤٧	٦٣٨	١٫٧	١٠٫٧
من ٢٠ الى ٥٠	٢٢	٦٥٤	٠٫٨	١٠٫٩
من ٥٠ الى ١٠٠	٦	٤٣٠	٠٫٢	٧٫٢
من ١٠٠ الى ٢٠٠	٣	٤٣٧	٠٫١٢	٧٫٣
اكثر من ٢٠٠	٢	١١٣٧	٠٫٠٨	١٩٫٧
المجموع	٢٨٠١	٥٩٨٤	١٠٠	١٠٠

وكان هناك فريق من علماء الدين يباركون هذا الوضع، ويخترعون من الاحاديث والفتاوى ما يرضي السادة الكبار ويتيح لهم اكبر قدر من الاستغلال ، ويجعل الفئة المغلوبة تعيش في تخدير ووهم، تكرههم في الدنيا ، ويحببون اليهم حياة الفقر ويعزونهم بالصبر والقناعة ، ويطمعونهم في جنات اكثر عرضا من تلك الاراضي الشاسعة التـــي حرموا منها .

وكذلك كان يساعد الحكام والملاك طبقة من الموظفين والاداريين، لهم من الحرية ما يشاءون في استعمال اساليب التعذيب والقهر وفي قتل روح المقاومة في نفوس الفلاحين وجباية اكبر مقدار من المال . ويعطينا مؤلف كتاب «هز القحوف» نموذجا لهذه التصرفات وهو يعلق على قول «ابي شادوف» اي الفلاح :

ويوم يجي الديوان تبطل مفاصلي وأهر على روحي من التخويف

ــ يعلق فيعطينا صورة واضحة عن الاضطهاد الذي يلاقيه الفلاح ابو شادوف «ان النصراني اذا حضر للقرية وفرض المال على الفلاحين وشرع في اخذه ، فيكثر الخوف والضرب والحبس لمن لا يقدر علـى غلاق المال ، فمن الفلاحين من يقترض الدراهم بزيادة او يأخذ علـى زرعه الى أوان طلوعه بناقص عن بيعه في ذلك الزمان، او يبيع بهيمته التي تحلب على عياله ، او يأخذ مصاغ زوجته يرهنه او يتصرف فيه بالبيع ولو قهرا عليها ، ويدفع الثمن للنصراني او لمن هو متولـــي قبض المال ، وان لم يجد شيئا ولا يرى من يعطيه وخشي الشـــد او الملتزم من هرابه (كذا !) من البلد احضر ولده رهينة عنه حتى يغلـق المال ، او يأخذ اخاه ان لم يكن له ولد او احدا من اقاربه ، ويوضع في الحبس للضرب والعقوبة حتى تنفذ فيه احكام الله تعالى (!) ومنهم من يهرب بنفسه تحت ليله ويترك اهله ووطنه من هم المال وضيـــق المعيشـــة » (٢) .

ولا نزال نعلق في اذهاننا صورة «العمدة» كنموذج مصغر للمستبد في القرية ، اذ كان وكيل الحكومة وعينها على الفلاح وصاحب الكلمة النهائية في ربط الضريبة على الارض وبيان اي الاراضي لم تكن تنتج فتعفى من الضريبة ، وأي الاراضي تنزع للمنفعة ، ولمن تؤول الارض بعد وفاة المنتفع بها ، وكان يهيمن على الاجراءات التي تتم علـــى الفلاحين بسبب تقصيرهم في دفع الضريبة ، وهو المسؤول عن تقديم العدد الكافي للسخرة وترحيل أنفار القرعة .

وهكذا يتحلل المجتمع في النهاية الى طبقتين متفاوتتين تمـــام التفاوت ، طبقة اقطاعية (لاندوقراطية) تستعين بفئة من علماء الدين (ثيوقراطية) لكي تخدر الشعب وبمجموعة من الاداريين (بيروقراطية) لتكون اليد التي تشرف على تنفيذ مخططاتها . تقابلها الطبقة المستغلة والمحرومة من فائض القيمة ، بينما تنفصل الطبقة الوسطى عن جماهير الشعب وتعيش لانانيتها وانتهازيتها ، تحاول التمرغ في «تراب الميري» والتمسح بأعتاب الطبقة العليا .

وفي الوقت نفسه تعرضت الطبقة المتوسطة لضغوط اجتماعية قاسية وظروف نفسية لا تسمح لها بالنمو والتكاثر ، فالاشخاص الذين كان يتاح لهم قدر من الثقافة او المال يتقلصون ويتحولون الـــى الطبقة الفقيرة بعد ان يتعرضوا لضغوط الاقطاع ومحاولته الاستيلاء على ما يملكون وعرقلة نشاطهم . ومن الجدول رقم ٢ نرى ان الاتجاه العام لهذه الطبقة هو الهبوط خلال الفترة ١٩١٤ ــ ١٩٥٢ سواء مـن حيث نسبتهم العددية او معدل ملكية كل فرد .

وأمر اخر كان يصيب هذه الطبقة بالانكماش ويضعف من فاعليتها ولا يبرز دورها في الصراع الاجتماعي ، هذا الامر هو عقدة الطبقية ومحاولة الانتساب للطبقة العليا والتشبه بها ويضحون من اجل ذلك بضحيات غالية ، قد تكون في التنكر للاهل او الوطن او رفض العادات والتقاليد ، في محاولة للتخلص من طبقتهم والانضمام الى طبقـــة «الذوات» عن طريق تقليدهم في الزي والمظهر واللغة واستعمـــال الكلمات العصرية (الفرنسية بنوع خاص) وفي الزواج من الاجنبيات او من بنات «الذوات» او من التركيات ، وقد انتشرت في هذه الطبقة اخلاقيات قوامها : التزلف لجانب والتنكر للجانب الاخر ، وهذا يعني التناقض وانشطار النفس الواحدة .

جدول رقم ٢ (تطور الملكيات من ٥ الى ٥٠ فدانا)

حجم الملكيات	عدد الملاك بالالف ١٩١٤	عدد الملاك بالالف ١٩٥٢	النسبة المئوية لعددهم ١٩١٤	النسبة المئوية لعددهم ١٩٥٢	معدل ملكية كل فرد ١٩١٤	معدل ملكية كل فرد ١٩٥٢	النسبة المئوية للمساحة ١٩١٤	النسبة المئوية للمساحة ١٩٥٢
من ٥ الى ١٠	٧٦٫٥	٧٩	٤٫٩	٢٫٨	٧	٦٫٦	٩٫٧	٨٫٨
من ١٠ الى ٢٠	٣٧٫٥	٤٧	٢٫٤	١٫٧	١٣٫٢	١٣٫٥	٩٫٣	١٠٫٧
من ٢٠ الى ٥٠	١٨٫٧	٢٢	١٫٢	٠٫٨	٣٢	٢٩٫٨	١١	١٠٫٩

وكان لهذا الوضع الطبقي اثره في تشكيل وجدان المصري وفـي تثبيت اخلاقيات وسلوك خاص ، فنجد عند الطبقة العليا صلفا وغرورا

(١) انظر «مشكلة السكان في مصر» تأليف محمد خزيك ص ٢٧ (القاهرة ــ الدار القومية سنة ١٩٦٦) .

(٢) «هز القحوف في شرح قصيدة ابي شادوف» للشيخ الشربيني ١٢١/٢ (القاهرة ــ المطبعة الاميرية سنة ١٣٠٨) .

وحمقا وأنانية وجريا وراء الملاذ . يقابل هذا استكانة من الطبقات الفقيرة ورضا بالمكتوب وخوف من السلطة وسوء ظن بالحكومة وبكل مشروع جديد ولجوء الى السخرية والنورية «والقفشة» السريعة البدالة وولع بالموال الحزين وبالناي الشجي وبالاغنية الشاكية «يا ليل يا عين» ، وترديد لامثلة سلبية اتكالية ، ولادب شعبي فيه الخوف من الحاكم واللامبالاة امام الاحداث وهروب من حياته الواقعية الى حياة وهمية يجلبها «الحشيش» او الى حياة الدراويش والمجاذيب التي لا تفيق فيها من الاذكار . يقول الدكتور جمال حمدان : « ولهذا فان الصفات والمزايا الاخلاقية التي يجدر بالبيئة الفيضية ان تعلمها ـوعلمتها بالفعل حيناـ لم تلبث ان انحرفت تحت البطش والطغيان الاقطاعي وفي ظل انتحابه الاجتماعي المعوج الى نقائضها ، فالنظام والقانون اصبحا جبنا واستكانة ووشاية او سلبية ، وروح القانون التي تربط السكان اصلا ضد العنصر تحولت الى المحسوبية والمحاباة كما انقلبت الى الاخذ بالثار ، اما المزاج الانطلاقي الذي غذته بيئة القرية النووية فتدهور الى تزلف ورياء وسعي لدى السلطان وكذلك الى روح السخرية المريرة المشهورة » (١) .

ولا نجد اصدق من الادب الشعبي في رسم ذلك الوجدان المذعور وتصوير ذلك الوضع المقلوب ان الكل يتآمر على الفلاح ولا يجد من يتعاطف معه ويتفهم ظروفه ، انه حين يأتي الى المدينة يكون مثار السخرية والتندر والاستغلال من كل من يقابله من العواهر وصاحب الحمام والجندي ، ويجعله ذكر السلطان يعيش في رعب وهلع ، فحين التقى ابو نواس «بقحف من قحوف الريف» على حد تعبير صاحب «هز القحوف» وعرض عليه ان يحمله الى الخليفة صرخ الفلاح «يا جندي السلطان يقطع روس الفلاحين ولا يخلي فلاح من غير قطع راس » (٢) .

وجاءت امثلتهم تسخر من هؤلاء السادة الظالمين ، من الحاكم وعملائه من التنفيذ ، من القاضي وجامع الضرائب والجندي «اخر خدمة الغزسكتر» «قالوا للقاضي يا سيدنا الشيخ الحيطة شخ عليها كلب قال تنهدم سبع وتنبني سبع ، فالوادي اللي بيننا وبينك قال أول الماء يطهرها» «ابن الحرام يطلع يا قواص يا مكاس» «ان كان دراعك عسكري اقطعه» ... الخ .

وتوالت مواويلهم تلعن هذه الدنيا المقلوبة التي جعلت « ابن البلد» الأصيل نهبا للدخلاء والمغامرين ، وترجو من الله تصحيح الاوضاع واعادة المياه الى مجاريها !

حكمت ع السبع راح للكلب حد الكوم
لما صحي الكلب جال لو السبع صح النوم
انا اسألك يا رب ما مجرى بحر العوم
ترجع السبع يخطر زي عاداته
وترجع الكلب ينبش في تراب الكوم (٣)

ان القصة وقفت لتقاوم هذا الوضع المقلوب . فالعناصر الطافية فوق السطح والتي توجه مصير البلد وتسخر مواردها الاقتصادية والبشرية في تثبيت مصالحها ، جعلت القصة توجه اليها الوخزات والتشكيك في حقوقها المقدسة ، وأخذت تسخر ـ احيانا في صورة كاريكاتورية ـ من العناصر الدخيلة وتوجه اللوم الى الطبقات المتورمة، وكل ذلك في محاولة الكشف عن الشخصية المصرية واثبات ذاتها .

---

(١) «شخصية مصر» للدكتور جمال حمدان ص ٨٧ (القاهرة ـ كتاب الهلال ـ العدد ١٩٦)

(٢) هز القحوف ١٤/١

(٣) «الادب الشعبي» تأليف رشدي صالح ص ٦٦ (القاهرة ـ مكتبة النهضة سنة ١٩٥٥) .

وقد تكون هذه المحاولة قد قصرت عن بلوغ الصورة المثالية التي نطلع فيها على شخصية مصرية متكاملة ، تحمل ثقل التاريخ والرواسب الشعبية والابعاد الاجتماعية والسياسية ، فاكتفت بظواهر الاشياء وببعض المشكلات ، دون التفطن الى اصول الاشياء وجذور المشكلات . ولكنها خطوة في الطريق الصحيح ، الطريق الذي يصحح الاوضاع ويزيل التناقض ويثبت الشخصية المصرية في جذورها القومية وأزماتها العصرية العالمية .

اننا سنتناول بالتفصيل موقف رواد القصة من التركيب الاجتماعي اولا ، ثم من الشخصية المصرية حصيلة هذا التركيب ثانيا، وذلك بعد ان قدمنا صورة مجملة للواقع التاريخي الذي عاشه هؤلاء الرواد .

١ ـ القصة والتركيب الاجتماعي

نعترف بان قصة الرواد لم تستطع ان تمتص الشعب بكل ما فيه من تناقضات ، فتقدم لنا صورة كاملة لحياته ولصراع الطبقات ، ولكل ما يصحب فترة التحول وعصر النهضة من قلقلة واضطراب ، على الرغم من الدعوة الملحة الى خلق ادب يكشف عن الروح المصري كما هو (٤) ، وانشاء فن مصري «يكون قائما بذاته ومستقلا عما يقابله او يشاكله عند الامم الاخرى» (٥) .

فلم نقع في تلك الفترة على قصة من تلك القصص المركبة التي تتزاحم فيها الشخصيات وتتصارع في علاقات حية وتنمو من خلال مواقف طبيعية وتسيرها ارضية فلسفية ، ونحس فيها اننا امام حياة هذا الشعب ومع واقعه المضطرب المتناقض ، وقد استطاع الفن ان يتبطن وراء هذا الواقع الصور الانسانية الخالدة ، في هيئة تقاتل الغرائز وتصارع الرغبات . يقول ابراهيم المصري «ان قصة شعب تتجاذبه اهواء القديم والحديث ، قصة شعب يتلمس اسباب حياته الرحبة الطليقة ، قصة شعب تصطرم بين جوانحه الرغبة في تسلق جبل الحضارة وحمل مسؤوليات الحرية ، لهي قصة لم يقرأ في تاريخ الادب اروع منها ، وهي التي متى كتبناها فتحنا في ادبنا المصري الفتح الجديد » (٦) .

فلم ينجح يحيى حقي ولا المازني ولا ابراهيم المصري ولا اعضاء المدرسة الحديثة (اصحاب صحيفة الفجر) ولا غيرهم في خلق هذه القصة المركبة ، او كما يعترف يحيى حقي «كنا نحس اننا لا نحرث الا قشرة السطح وأن العمق والمستقبل يخفيان الكثير من الكنوز والالغام. وكنا نحس كذلك ان الفن لا يثير في قلوبنا الا استجابة عاجلة مندفعة كأنها هبة نافورة البترول عند اول اكتشاف البئر، كما كنا نحس ايضا ان كثيرا من هذا الفيض سيتبدد هباء وان العمل الصحيح يحتاج الى جهد كبير للضغط والتركيز والصبر والتأمل» (٧) .

ونعترف ايضا بان قصص هذه الفترة لم تعدم تصويرا متكاملا للصراع الطبقي ولا لتركيب الشعب من خليط متنافر يثير الحيرة والاضطراب «الاب مثلا فلاح معمم من صميم الريف والأم سيدة منحدرة من اصل تركي وأبناء الاسرة في مدارس على النظام الانجليزي ، وفتياتها في مدارس على النظام الفرنسي ، كل هذا بين روح القرن الثالث ومظاهر القرن العشرين» (٨) . ولم تنتبه القصة للحلول الثورية

---

(٤) «خطوات في النقد» تأليف يحيى حقي ص ٦ (القاهرة ـ مطبعة المدني ـ د.ت) .

(٥) «ابراهيم الكاتب» تأليف المازني ص ١٣ «المقدمة» (القاهرة ـ مطبعة دار الترقي سنة ١٩٣١) .

(٦) «الادب الحي» تأليف ابراهيم المصري ص ٦٤ (القاهرة ـ دار العصور سنة ١٩٣٠) .

(٧) خطوات في النقد ص ١٩٦

(٨) «فلسفة الثورة» للرئيس جمال عبد الناصر ص ٤٧

ـ التتمة على الصفحة ـ ٧٦ ـ

موّال

عيونك انت غارقتـــان
بالمطر الذي يبكـــي ..
لقـــاء اثنيـــن .
فراق اثنيـــن .
عند « الشيك » (١)
لحظـــة ان عبرت الليـــل
ودّعنـــي
بمواليـــن
مواليـــن
« يا عيونـــي ..
ويا قلبـــي ..
عتـــابـــا
ما يغنّيهـــا
سوق عشّاق ديرتنـــا
الحزينـــة
اليـــوم
انا غنيت رجعتنـــا »
.. ويا حبّا
أخليه على الطرقـــات
أرحل عنـــه
للطرقات
أعلّق في جوانبهـــا
نجـــوم حكايتـــي
والحبّ
ما أحلى حكايتنـــا
أزرعيني خلف جيل النخل
خلف النهـــر
« ودّيني »
علـــى عينيـــك
في غورتيهمـــا

الشرقـــي
والغربـــي
« جيبيني
وودينـــي »
على بلـــدي
عصافيرا مـــن النيران
وخطـــوات ،
واغنيّة
... ...
أحبّ بوجهك المتفتح الخديـــن
للمطر الاصيلـــي
المعذّب
يا مودّعتي ــ قبيل
تعانق الكفين
والكلمـــات ــ
نبـــع الشعر
خفق مسيرتـــي للضفتيـــن
اليـــك
للشطـــآن
للمدن السماويـــة
وللقمم المشعة في سما عمـــان
يا أحبابها الشجعـــان .
لاقونـــي ..
اعـــود وفي شراييني
حكايـــة نخلـــة
طرحت على الفقراء ــ بعـــد
مشقـــة السنـــوات ــ
ضحكتهـــا
وأكوامـــا من البلـــح النبيذي
المعطّر
من عيـــون حبيبتـــي ،
زوّادتـــي ... ...
في الرحلـــة الاخرى الشتائيـــة .

بغـــداد **خالد ابو خالـــد**

---

(١) الشيك : الشريط الشائك .



بقلم
مدني صالح

ليس اقسى ، سيداتي سادتي (*) ، من اختلاط التكريـــم بالاستنزاف الا ان يبلـغ هذا الاختلاط حد استنزاف ميـت ، وحـد البحث عن جاه في جثة شاعر مات هملا بلا جاه ، وحدّ تعريف شاعر لم يجد الدرب الى تعريف نفسه ، الا من خلال الحاجة ، ومد اليـد الندية مستجدية ـ تحت الشموس الاجنبيةـ منة الغرباء ... وكلنـا ادباء وشعراء ونقاد يوم لم يمش وراء نعش السياب غير اربعة رجال، ساروا بالبقية الباقية من جراحات شاعر ، فتلقاه منهم حفار القبور بلا احتفال .. وذلك لان السياب لم يجد من ينتفع بجنازته ، حينذاك، فيستثمر الموكب ، ويعلي قدر الشاعر وشأن الشعر في مهرجان ـ ويلوح لي اننا لا نجيد حتى حمل الموتى الا في المناسبات ...

لكن وليكن فانها سنة الحياة ، وطبيعة الاحداث ، وجوهـــر التاريخ ، ومبدأ التطور ، الذي يظل ـ اضف الى ما عندك مـــن تعريفات ـ حاضرا يستنزف التاريخ ، واحياء يستنزفون الموتـــى ويقتاتون على الاموات ...

وبعد فهذه ملاحظات خاطفة ، جنبتها وسائل واساليب البحـث التقليدية ، وذلك لانني لم اجد حاجة الى ان اعرف غير ما اعرف عن السياب ، قلّ هذا الذي اعرفه او اكثر سواء ...

وجنبت هذه الملاحظات اسلوب الدراسة الاكاديمية ، بكل مـــا تتصف به الاكاديمية من اناة ، وهدوء ، وحسن تبويب ، واستقصاء .. وجعلتها محض ملاحظات ـ وربما كل هذا اعتذار عن عدم صبري علـى البحث والتنقيب وملاحقة دقائق وتفصيلات الاحداث . او ربمـــا ـ وهذه خاطرة منهجيةـ لاننا نعرف السياب جيدا ، فلم يبعد به عنـا زمن بعد ، ولم يبتعد عنه منا الاهتمام ـ واننا هنا ـ افترض ـ لكـي نعطي رأينا في السياب .. وهو اليوم ـ شئنا ام ابينا ـ تراث ، وزاد تقوى لمسافر اذا اختلطت معالم الدرب ، وناء المسافر باعبـــاء وتاه .. وكل انسان مسافر ، والهويـة ـ ظن ما شئت ـ نكـت فـي قطـــار ...

والقضية ـ ان توخيت حكمة وشئت نفعا ـ قضية انتفاع بهـــذا السياب كتراث ، وكأصدق شاعر ـ مع البياتي عبد الوهاب ـ منذ ابتنى ابو جعفر المنصور بغداد ...

ولا سبيل الى انتفاع بتراث الا من خلال تحديد مواقف متلاحقة، وتعيين علاقات مستمرة ، وفق مقتضيات الحاضر ومستلزمـــات روح العصر ، بل السنة ، بل الشهر ـ وانك لا تنزل النهر مرتين قـــال القدماء ... وهذا ما لا اخاله ممكنا الا من خلال استئناف الحكـــم الادبي ، وتأييد هذا الاستئناف ، بعيدا عن الاحكام النهائية القطعية، وبعيدا عن محاولة صب الشاعر في تعريف ، يتجمد عليه فيحيله الى مومياء لا ينتفع بها قادم من مستقبل الا بالقدر الذي يستدل منه انها كانت انسانا ...

اذن فهذه ملاحظات ذاتية ، وانطباعات وتصورات خاصـــة ، لا ادعي لها مطابقة لواقع الحال مطابقة وضعية الا بمقـدار التطـابـق الحاصل بين زراعة الهيل في اشتباكات عروق الزنجبيل ، وزراعـة الهيل فعلا ، وبستنة ، وحقيقة ، وبين الزراعتين من الفرق اهوال ، وبون شاسع يتلاشى ـ اعترف ـ كلما اوغلت في المستقبل ، رافضـــا الماضي ، ومتحررا من الحاضر .. لكنك ، مثل السياب ، لا قدرة لك على مثل هذا الرفض ، ومثل هذا التحرر الا ضمـــن حدود تطلع ، تحوكه اللهفة ، وتخيطه التصورات ، ويزهو به خيال باذخ في دولة الاحلام : حيث الناس سواسية مثل اسنان المشط ، وحيث لا فضـل لرجل على رجل الا بالقدرة على لملمة الرؤى في عبارة ، يموت الغيث فيها عطشا ، وتموت البيادر جوعا ، ونظل شعرا آتيا ابد الدهر مـن مستقبل لم يأت منه بعد الا الشاعر الشاعر ، وحيث افضال السياب عميمة هناك :

ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق تصلي البحار

والسياب ، دعونا نستبق سطورا الى النهاية ، سفينة وبحـــر وسندباد ، اختلطت عليه هدايات النجوم فتاه ، وتجمدت من حولـه امواه الابحر وسط اليمّ فجاع واكل الشراع ..

وانت أنت هل تأكل شراعا اذا اشرفت على الموت جوعا وايقنت من الهلاك وسط اليمّ منشـدا :

انا ما تشاء انا الحقير
صباغ احذية الغزاة وبائع الدم والضمير
سحقا لهذا الكون اجمع وليحل به الدمار
مالي وما للناس ؟ لست ابا لكل الجائعين
واريد ان اروى واشبع من طوى كالاخرين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار
لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين

ولك ان شئت ان تعلك ورودا خشية الجوع وتلهيا قبل ان تأكل الشراع ، ولك ان تفعل ما شئت ، وافعل ما تشاء ، الا حكايات النساء، ويحضر الشاعر في حضرة الشعراء مثلما يحضر الولي في حضـــرة الاولياء ، ويحضر البصري بحضور البصري كلما عاد الى البصـــرة سندباد بحكايات .

على ان هناك من يذهب مذهب اللائم العاتب ومذهب القائل : انه قد اكل ما لا ينبغي ان يؤكل ـ وهنالك المبرر العاذر الذاهب مذهب الواقعي القائل : وما عليه ان اكـل الشراع بعد ان طال به وسط اليمّ انتظار ، وبعد ان مسه من ملوحة البحر ، وايقن من تعذر الابحـــار ومن الهلاك ...

ونحن ـ لا اسفا ـ لانها تحصيل حاصل وواقع راهن ـ واقعيـــون في حالة واحدة ، وهي حالة الخيبة واليأس من بلوغ الحالة المثـــل

(*) نص خطبة القيت في نادي جامعة البصرة تلبية لدعوة وزارة الاعلام العراقية وتكريما لذكرى السياب السادسة ...

والمثال ... ونحن ابدا ذلك الانسان ، ينكمش مندحرا ويبرر الانكماش تبريرا معسولا يصير فيه الانحدار حكمة ، والتدهور واقعية وتحصيل حاصل لا مناص ـ وتلك مكابرة .. والانسان حيوان مكابر ـ ان كان لا بد من تعريف جديد للانسان ... رب اغفر للسياب ، فان يكن قد اكل شراعا بعد ان تقطعت به الاسباب وسط اليمّ ، ووسط ظلموت اوجاع المرض والاملاق والضياع ، فهناك الف الف سندباد مزيف ، لا أبحر واحد منهم من البصرة ، ولا عرف دوخة البحر وورطة الاسفار، ويحدثون الناس عن اهوال اعصار البحار في بغداد ...

وهناك الف الف سندباد مزيف ، يأكلون النوتية قبل الابحار.. رب اغفر للسياب ، وارحمه ما تطاول عليه بطرون بلـوم او عتاب ، فقضاياه قضايا شاعر احبنا واخلص الحب وأحب العراق :

غنيت ترتبك الحبيبة

وحملتها فانا المسيح يجر في المنفى صليبه ...

فماذا عليه لو شطب سطورا من قصيدة «الاسلحة والاطفال» نزولا عند رغبة البائعين نسورهم في بيروت للغرباء ...

وكان ـظن لا تبخل بظن ـ ان باع سمسار نسرا مهيض جنـاح ليعين النسر على ثمن الدواء ...

وظن ظن ما شئت ، يظل في الذمة اعتراف وهو : اننا تخلفنـا عن حمل السياب حيا وميتا ، وجئنا اليوم لكي يحملنا السياب ... واليكم بعض السياب :

بدأت مرحلة ازهار ذابلة واساطير ، وهي مرحلة بواكير استواء شعر السياب في ١٤-٢-١٩٦٤ بدعاء على امرأة لانها ـربماـ تعرت له عاطفيا ، واستدرجته الى كتابة قصيدة ، واختفت متضاحكة ، او قل ـان شئتـ صدته زاهدة ، او متدللة ، او راغبة في مزيد من ناعم كلام قد يرقى الى كثير في عوالم التصورات والاحلام ، لكنه ـ وحين تحين الحقيقة ـ لا يرقى شبرا واحدا ، بقروي ساذج الى اسلـوب ومستلزمات ومفهوم الحب عند نساء الفن ترف الحواضر ، وشهـدن ولو لا عـن كثب بمخ الحياة ـ وتستنزف المترفات الفقـراء من الرجال مثلما يستنزف المترفون الفقيرات من النساء : حقيقة مؤيدة فـي الناس : ما دام الناس طبقات .. ويظل الدعاء بالموت كل حيلة هـذا الشاعر ، هذا القروي الطيب القلب هذا السياب :

واذا هلكت غدا فلا تجدي
قبرا ومزق جلدك الذئب
والبوم يملأ عشه نتفا
من ثغرك المتعفر النخر
ويداك مثقلتان بالحجر
وليبق من دمك الخبيث غدا
روح تعشش فوقه الغرب
تأوي الصلال الى جوانبه
غرثى ويعـوي تحته الكلـب

وانتهت هذه المرحلة في ٢٠-٦-١٩٤٨ بركض في المقابر ، كبداية هزيمة ، وعلامة انهزام بعد الخيبة بلون من تجريد بدائي ساذج لا يخلو من طفولة بريئة من كل ما قد يكون استشفاف تصوف ، او تأمـل فلسفة ، او استلهام اساطير :

شعورنا بللها المطر
ويرشف القمر
منها الى ان يقبل السحر
فركض في المقابر
نظل كل شاعر
وكل من عبر

وامتدت بين هذه البداية وهذه النهاية ثلاث علامات انحـدار جهيرات، وثلاث ضجات عذاب هذا الشاعر ، هذا المندحر ، هـذا السياب : توجع محروم ، وتطلع شاعر ، وخيبة مخفق ـ ومزيج من مرارة الخيبة ، ولهفة التطلع ، وآلام الاوجاع : اوجاع اشتعـالات الروح روح القدس في جسد هذا العاثر الحظ ، هذا السياب .

وكان بين بداية «ازهار ذابلة» ونهاية «اساطير» نساء تعريـن عاطفيا للشاعر واستدرجنه الى ان يكتب فيهن ديوان شعر ما يحن له بعد ذلك ـمتفضلاتـ ان يحسد الديوان .

يا ليتني اصبحت ديواني
لأفر من صدر الى ثان
فدمت من حسد اقول له
يا ليت من تهواك تهواني

واعجبن كثيرا بالاسلوب الذي حسد به الديوان . واحسـب ـيقيناـ ان افضية الدهر ، وموت السياب ، وهذا الاحتفال ، مغريات قد حولت هذا الاعجاب الى ذات السياب حتى ـولـ ان شئت دراية مرحلة الاعتزاز بجيره كتابين على رف في اسواق بغداد ..

ويروق لي ان اميز هنا بين نوعين من التعرية ونوعين مـن النساء ـ وبالنساء ابدأ :

هناك امرأة تلعب مع من تحب ، وتحب الذي تلعب معه ، وتتزوج الذي تحب ، جامعة امجاد اللهو والاهواء وحب الأبد ـ ولم تكن فـي سماوات السياب ابان اشتعال نار فتنة «ازهار ذابلة» و«اساطيـر» من هذا النمط امرأة .. وهناك امرأة تلعب مع الموهوب النابه ، وتحب المسكين الحالم ، وتتزوج الأبله الغافل ..

وكان من عثرة حظ السياب ووفرة حظ الشعر ان لعـب دور المسكين الحالم ، وذلك لانه لم يكن في حدود امكانيته الضئيلـة ـشخصية وغير شخصيةـ عشاقا نابها موهوبا .. وانما كان بدائـي اساليب ، يعتمد التوجع والاستصراخ واظهار آيات السقم والنحول والسهر كوسائل استمالة ، وكل هـذه وسائل باليـة لا تلائم مزاج عشاقة متطورة في القرن العشرين ... ومسكينة مسكينة من نرضى لنفسهـا تدجينا بمثل هذه الاساليب ..

واخفق السياب في تحقيق احلام العاشق الجسور المندفع مثلما اخفق في تحقيق احلام السياسي الطموح المتطلع .

وتظل القضية في الحالين قضية موهبة ومزاج ، وقضية شاعـر حاول تطلعا الى حب وتذهب سياسي عبر حدود تكوينه الطبقي ، فخان الحقيقة مرتين وكان لنا من الخيانتين شاعر كبير كبير ...

واريد الان ان اميز بين نوعين من التعرية بعد ان ميزت بيـن نوعين من النساء ، مثلا لتعرفة الاجساد تعرية البابلية من اوروك ، وممثلا لتعرية العواطف بتعرية دليلة ...

ولم يكن بين اللواني تعرين للسياب مأمورة بارادة الهيه مثـل البابلية من أوروك ، او مأجورة حسن للغواية والاغراء مثل دليلة ، وانما كن نساء ومحض نساء ... ذلك لان السياب لم يكن مثل انكيدو قويا مكينا ، ولا مثل شمشون جبارا عتيا ، ولم تكن له مثلها قضيـة مصيرية وجودية كبرى ... تلك القضية التي تمثلت في البابلية من أوروك وانكيدو والتي صارت اساسا لجميع الاحدوثات من نوع احدوثة شمشون ودليلة ... القضية التي ظلت ، وتظل عبر القرون كلها وحتى اخر الدنيا ، نمطا كليا ثابتا ، ممثلا لجميع جوانب القضية : قضيـة وجود قضية للانسان بما هو انسان وبما هو موجود بصرف النظر عن اي اعتبار او علاقة عبر حدود هذا التعريف ...

والشاعر لا يقوى على تحمل اعباء قضية ما لم تعنه عليها ثقافـة وهموم وتطلعات البيئة وروح العصر ـ ولم يكن العراق هذه البيئـة الملائمة لتحمل اعباء مثل هذه القضية او اي قضية على مستـوى الخلق والابداع بمفهوميهما الحضاري الشامل ...

والسياب سفينة وبحر وسندباد . واصرف العبارة تنصرف وفق هواك وكيفما تشاء ...

وتبارك السياب .

مدني صالح

بدر شاكر السياب المراهق

بقلم محمد الجزائري

(من سفرة الحياة في الموت الى «حالة الرشد»)

السياب بدر شاكر، كان مراهقا، ومات مراهقا
كيف يبدو الامر لنا.. والسياب ذلك الذي أعطى
غزارة في التجربة الشعرية الفذة ؟
وأين تكمن مراهقة الشاعر في السياب الانسان،
وكيف يبدو هذا المنطق سليما، من وجهة
النظر النقدية ؟.

ذلكم ما ساحاول بحثه هنا، ليس عبر معرفتي الشخصية بالسياب؟ كواحد من ابناء مدينتي، حسب، بل كشاعر تشكل عبر ظاهرة الشعر الجديد، والواقع الجديد الذي مر به العراق، طوال زمن سفرة السياب المؤلمة . والمنتجة في ذات الوقت .

السياب كان مراهقا .. نعم . ومات كذلك !

ومراهقة السياب، هنا، هي ثورية الرجل الذي ناضل ضد الشعر، حين ناضل ضد المجتمع المتخلف، وضد السلطات، وضد نفسه !

ثار ضد الحياة الراكدة، وهو يمتلك تذكرة السفر فيها، عبر الموت البطيء الحاد الذي لازمه منذ « طفولته الشقية » . ثار، وهو يستقل عربة من ورق أسود !! ، ويفتح نافذة على نفسه والعالم تنث مطرا، وتطمح بالكثير من الحزن حتى في صيف الايام الحارة ..

فهل كان السياب مسافرا بلا حواس، الى عوالم الاخرين، مذاهبهم، مدنهم الساحرة ؟ ام كان مسافرا بوعي تام، الى طقوس المرض والموت والمحبة يتفجر داخل نفسه، وداخل العالم، ويفجر عبر الالم، كل بارود الفرح والقتال ؟

السياب، بدأ مراهقا .. اتعبته سلطة الدولة الملكية، وأتعبته سلطة عمود الشعر . فحين نشأ مع خضم الاربعينات، كان العراق يغلي . وكان لا بد له ان يثور، وان ينتمي من خلال ثورته الى العالم. وكان السياب يثور داخل الثورة، ينتمي - هو الاخر - للاخرين، ثم يعود فيثور لينتمي الى «آخرين» اخرين .. وآخرين، اخرين، آخرين .. حتى ينفض عنه «الاخرون» بمجملهم، فيعود ليعانق نفسه والموت، في قطار المرض السريع ..

هذا الرجل الشاعر الذي كان يحتسي قدح الشاي الدافيء بيد مرتجفة، ظل - حتى بعد زواجه - وألم السنين وصفعات الزمن والاصدقاء، ينث من عينيه طقوس الحب - الكره، داخل اضواء الطيف الشمسي الذي احب في «انشودة المطر» . فكان يطمح للكثير من الاشياء، ليس لانه يغير وجه الشعر ويخلع عنه جلده القديم، حسب .. بل حاول ان يغير - مع الاخرين - العراق، ان يسلخ عنه جلد «الغربة» و«الاستلاب»، فاذا اخذنا حالة «سن الرشد» على اساس انها محطة اتساق بين المرء والعالم والعصر، يختنق بها الكائن الشاعر، «حين يندمج في عالم العادات والنظم» الموروثة، بدلا من «ان يستمر خارج هذا العالم متخذا لنفسه موقفا ثوريا ازاءه ..» - كما يقول ستيفن سبندر - .. فقد «اندمج الراشدون اليوم في النظام الماثل وخلفوا العالم الانساني وراءهم .. اما هؤلاء الذين يؤكدون اهمية الجنس والهواء الطلق والفنون الخلاقة فهم ثائرون» - والسياب احدهم - .

كيف ؟

يقول سبندر : هؤلاء، وللاسباب اعلاه «تبدو فيهم جميعا اعراض المراهقة، لان المراهقة هي المرحلة التي يكون فيها الفرد اشد ثورة على سلطة الاسرة .. وأحيانا قد تتخذ ثورتهم بالطبع صورة اعتناق مذهب مادي اخر يتعارض مع المذهب السائد .. وقد يكون من الصواب ان نقول ان الشعراء والفنانين الذين لا يبلغون مرحلة الرشد الا في العصور التي تحقق فيها السلطات القيم التي يضمنها فنهم ..» (1) وبما ان السياب لم يحقق له عصره، ولا السلطة التي عاش تحت ظل سطوتها «القيم التي يضمنها فنه»، فهو لم يبلغ مرحلة الرشد، من هذه الزاوية .. لذا ظل يعيش سلسلة من الاعمال الثورية، سلسلة من اعمال المراهقة، بمعناها الثوري ..

وقد يكون صحيحا «ان معظم الشعر الحديث هو شعر مراهقة..» بسبب كونه «يثور» ضد التقاليد والعادات والنظم الموروثة، ولا يحاول «الاتساق» و«التوافق» معها ..

وبعد، في الاربعينات، بالذات، كان الفتى اليافع، المراهق لحد المرارة، التحق باضطرام الواقع المجتمعي، السياسي والفكري والاقتصادي، في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية، ابنا من ابناء معطيات العصر الذي دفع العديد من مفكريه الى الثورة ضد الواقع، ضد الحرب، ضد الاسباب التي خلقتها ..

وقد انخرط السياب بوعي المراهق الثائر، في النضال الجماهيري

---

(1) ستيفن سبندر : «الحياة والشاعر» - سلسلة الالف كتاب - القاهرة - ترجمة مصطفى بدوي مراجعة د. سهير القلماوي .

المنظم ، الذي اكتسح ساحة المعركة ، فبرز السياب ضمن القوى اليسارية الفاعلة والمنظمة لابرز هذه النضالات .. لكن «ضوابط» العمل التنظيمي ، و«مزاجات» الاشخاص ، وطبيعة العمل السري لم تحقق «الاتساق» و«التوافق» بين طبيعة السياب وتركيبه الفكري والسيكولوجي ، وبين مسيرة النضال ومقتضياتها اليومية ... لذا فقد فجر السياب ، على طريق العمل النضالي ، بعض التناقضات الشخصية ، والفكرية ، والشعرية . اثرت في مزاجه التنظيمي وجسدت مراهقته الرافضة للعديد من ضوابط العمل ، وادت به في نهاية المطاف الى استقلال عربات اخرى في قاطرة الحياة .

في البدء ، وعى السياب الفكر الماركسي ــ اللينيني ، ووجد فيه الرضا ، فكرا وحركة جماهير ، فانخرط في العمل الوطني وشكل مع رفاقه التقدميين ، الظاهرة الشعرية الجديدة : «الشعر الحر» في العراق والوطن العربي ، فكان واحدا من رواد هذه الظاهرة . مع ان العديد من دارسي السياب ، اخفقوا في تقييمه عبر فهم «الجوهر والظاهرة» لانهم فهموه وكأنه «ظاهرة فردية» في الشعر والحياة ، ومن هنا يكمن الخطأ .. فمع ان «الجوهر والظاهرة» ــ فلسفيا ــ : «مفهومان يعكسان النواحي المختلفة للاشياء والعمليات في الواقع الموضوعي» ، اي ان الجوهر يعبر عما هو اساس في الاشياء ، عن الجانب الداخلي الاكثر اهمية فيها . والظاهرة هي التعبير الظاهري عن الجوهر ..» ولكن ما حدث ، في الغالب ، وما يحدث فعلا ، «ان الظواهر الخارجية لا تعبر عن الجوهر بصورة صحيحة ، او قد تشوهه . فمجرد الملاحظة السطحية البسيطة ترينا كما لو كانت الشمس تدور حول الارض ، في حين تكون الحقيقة عكس ذلك ..» . لذا فقد تم فهم السياب ، احيانا ، بمعزل عن الواقع الموضوعي ، فقد نظر اليه ، وهو يستقل قاطرة الموت ، عبر رؤى الجوهر والظاهرة ، ليس في وحدتهما التي لا تنفصم وفي تناقضهما في ذات الوقت ، بل نظر اليه ، ايضا ، وكأنه ظاهرة مقطوعة عن الماضي ، وعن طبيعة تشكيل عناصر الزمن والمجتمع والاحداث . لذا فقد ادى فهم البعض الى اسقاط السياب في مرحلة «حالة الرشد» ، وكأنه كان متساوقا ومتوافقا مع السلطة ، ومع العادات ، ومع الموروث السلبي من التقاليد ، اي وكأنه اندمج في « النظام الماثل وخلف « العالم الانساني » وراءه . حتى ان البعض فهم السياب كخصم لدود لليسار العراقي ، واسقط هذا الحكم عليه ، وتعامل مع شعره على هذا الاساس .

السياب ، لم يكن ظاهرة فردية حين كان مناضلا يؤمن بالماركسية ــ اللينينية ، ولم يكن كذلك بعد ان نبذها . لان السياب ظل في حالة «استلاب» ، كان «غريبا» على الموروث في العلاقات والتقاليد ، لذا فقد ثار ضد غربته ، وظل في سلسلة اعماله الرافضة يعمق هذه الغربة ، ويثور ضدها .

فكيف نقيم السياب ، بعد وفاته «غريبا على الخليج» وغريبا في وطنه ؟ وهل هذه «الغربة» تلقائية ، ام انها جزء من الظاهرة العامة التي يعيشها الشاعر والمثقف والانسان في العراق منذ «الحكم الاسود» قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وحتى الان ؟

عام ٢٦ .. وفي جيكور ، ولد السياب ، ومنذ افاق وتامل العالم بعيون مفتحة ، كان يرى بصرة الخصب ، والانهار ، والاشرعة ، والنوارس ، والنخيل .. كان يرى «شباك وفيقة» ، و«منزل الاقنان» في «المعبد الغريقي» و«الشناشيل» . وفي ذات الوقت ، كان يعيش بصرة الميناء المناضل : التظاهرات ، الاضرابات ، الحركة الطلابية والنقابية ، الزخم الممتد من (الفاو) حتى (القرنة) ، من ثانوية البصرة الى ساحات الميناء والسكك وشركة النفط . وفي الثانوية ، وفي الساحات ، وفي الشوارع ، كان يسفح الدم ، وكانت تنمو اسباب الثورة ، وشروطها الموضوعية والذاتية .

وراح السياب يبني هرم شخصيته عبر تصالب وتفاعل الاحداث طالبا في الثانوية ، ثم مهاجرا الى بغداد وطالبا في دار المعلمين العالية ، فيها .. ثم مهاجرا الى الرمادي ومدرسا فيها ، ثم مهاجرا الى الفاقة والعوز : مفصولا وسجينا .. ثم مهاجرا الى الكويت ، والى المستشفيات العديدة ، وعبر ذلك ، مهاجرا الى عوالم الادب العربي والغربي ، المعاصر والقديم .

وعلى قاطرة الالم ، قاطرة الموت ، سافر السياب معانقا حياة الشعر والانسان ، كل ذلك في اطار رفضه للقيود ، من البيت والاسرة ، الى الحزب ، والمجتمع ، والنظام ، والمرض ، والموت .. والكلمة التقليدية !.

هذا الرفض الثائر ، كان ديدن السياب كمراهق يبحث عن شيء ما يوازن فيه ذاته والعالم ، عبر الكلمة والاخرين والنضال ، لكن دون جدوى .. فقد حاصره المرض حتى الموت دون ان يحقق كل تطلعاته .

في البدء حاول ان يخلق هذه الموازنة ، وتوحيد فهم «الجوهر والظاهرة » في الفعل الثوري ، الكلمة والعمل الجماهيري المنظم ، ثم .. في الكلمة الشاعرة وحدها ، والنضال ضد المرض . فاستغل السياب كل المناسبات ، في البصرة ، ليحقق من خلالها افعاله الثورية .. وحتى المآتم الدينية التي تقام في شهر محرم من كل عام ، في ذكرى استشهاد الامام الحسين وواقعة كربلاء ، فيتخذ السياب منها منبرا لبث فكره الثوري متخذا من الحسين مدخلا للثورة التي ينشد ويطمح .

كما كان لا يهمل اي شكل من اشكال العسف والاضطهاد الا ويصور عبره النتائج الحتمية ، ولا يهمل جزئيات الواقع الثوري ، ابدا ، كما نراه في هذه القصيدة : «ام سجين في نقرة السلمان»(٢)

«في قلعة جبلت حجارتها
بدم القلوب وبارد العرق
وتعفن الزمن الحبيس لدى
جدرانها طبقا على طبق
وتلفت الصحراء فاغرة
عنها فم المتثائب القلق
حيث النهار هجيرة ودجى
والليل غاشية من الارق
قلب اعز من الحياة على
قلبي .. يلوك بقية الزمن ..»

هذه القصيدة ، اهملها ــ مثلا ــ حتى اصحاب السياب ، واهل الاشارة اليها الذين كتبوا عنه وجمعوا آثاره .. ليس لانها غير موجودة ، ولكن لانها واحدة من الاشارات الصريحة التي تدلل على منابع فكر السياب ، ومواد كتاباته ، ومؤثراته . ومن بعد فهي تشكل وجها لمرحلة اختمار نضج السياب فكريا وفنيا ، اي مرحلة انتماء السياب للفكر الماركسي ــ اللينيني .

وهذا الاسقاط المتعمد لقصائد عدة من شعر النضال لدى السياب ، هو ما اشرنا اليه بالحكم الخاطيء على فهم « الجوهر والظاهرة » في حياة الشاعر السياب .. فالسياب حين ينشد على لسان هذه الأم ، وبهذه الحرارة ، فهو يعبر عن رفضه لذلك الواقع العسفي ، ولطرحه البديل الثوري ، فهنا استل السياب حسه الشعري من ركام الثورة المادي والحياتي :

« اني عرفت وقبلي اطلعت
مقل الثكالى من كوى الثار

---

(٢) نشر نص القصيدة الكامل لاول مرة في كتاب غائب طعمه فرمان : « الحكم الاسود في العراق » الصادر عن دار الفكر ــ القاهرة ــ عام ١٩٥٧ .

ان ليس مـن ولـد لوالـدة
حتـى يجندل كل جـزار
باسـم السلام فداعبت فمهـا
خلل الدموع طيـوف آذار (٣)

وفي الريـف ..

كان السياب مراهقا ايضا . عاشقا وثائرا . حتى اذا تضخم حسه الثوري في المدينة ، بعدئذ ، اتخذ موقفا اكثر حضارية وحدة ، وامتلك اداة للتعبير جديدة ، تنعطف من مواقع المواجهة الصريحة لسلبيـة ودموية الحكم الارهابي السعيدي الاسود ، الى مواجهة «عمود الشعر» في بعض معطياته ، فكانت «المومس العمياء» و«حفار القبور» و«الاسلحة والاطفال» صرخات ثائر يرفض الكثير ، ويمنح الكثير .. فارضيـة الوطن لم تمتلك ، آنذاك ، ذاتها بعد ، لتعبر عنها بعالمية في الثقافة والتحرك والتأثير ، ولما تزل ارضنا العربية كذلك ، الا في حدود فعل المقاومة والنضال الذي اكتسب شموله الانساني حين دخله وعـي الرأي العام العالمي وعمق القناعة فيه ، بعد الخامس من حزيـران ١٩٦٧ . لذا فان السياب حاول تخطي هذا التخلف ، عبر حركـة اليسار التي تداخلت مع حركة كل التقدميين في العالم ، فانفتـح على العالم ، وطرح تجربة الشعر الحديث كبديل عن عمود الشعر . لكن الموقف الرافض ظل يتغير لدى السياب المراهق ، وظل يستبدل جلدا بجلد ، فتحول من موقع الى اخر ، وأخيرا عانق اليوت وازرا باوند وايديث ستول والثقافة الغربية بمجملها . فراح يطالـــع ـبالانكليزيةـ عيون الادب الغربي ، يترجم بعضه متأثرا ، ومطورا في ذات الوقت لادواته التقنية في الشعر ، مكتشفا في الرمز وفـي الاسطورة وفي طرائق التناول والتعبير معطيات جديدة اغنى بهـا شعرنا العربي الحديث بالكثير من الدلالات والانجازات .

ومع ان اروع انجازات السياب الشعرية ـباعتقاديـ مجموعة «انشودة المطر» . لكن حس الموت والتشاؤم ، في اخريات ايامه ، لم يمنعه من معانقة الحياة مجددا في اغلب قصائد «شناشيل» ابنـة الحلبي» ، التي اراها امتدادا طبيعيا لانشودة المطر ، في مرحلة صحو المسافر على قاطرة الموت ، الى الحياة الفضلى .

وحسب تقديري ، فان افق السياب التشاؤمي الذي انطـوت عليه قصائد ما يسمى بالفترة الايوبية : المرض والمعاناة والوحـدة والتمزق الداخلي .. والصبر !. لم يكن هذا الأفق جديدا على «كون» السياب ، بل انه افق العراق منذ فتح السياب يقظتـه الشعرية ، فيه .. فكانت تلكم القصائد انعكاسا لواقع تمزق العلاقات بين القوى الوطنية ، والحالة المرضية التي سادت قوى الثورة بعد عام ١٩٥٨ ، الامر الذي عمق يأس السياب فالفى نفسه عاجزا امام ضرورة تغيير بنية الواقع ، وهو في مرضه وعزلته ، بعد ان عجزت القوى الوطنية من ان تلتحم وتوحد قواها لاداء مهمات الثورة ، وتحقيق اهدافهـا الانسانيـة .

لذا عاد السياب لاسترجاع صور الماضـي ، ولاستعادة الحلم ، للريف الذي حن اليه ، لشباك وفيقه وللشناشيل ، فاضطر ان يرفع صوته من الارض (المادي) الى السماء (الميتافيزيقي) وينشد المطر ، من جديـد !

والسياب لم يقف خارج الزمن والاحداث ، مع انه عاش اللعنة داخلها ، والغربة والمرض . فقد القى بنفسه في أتون الصراعات ، فخسر الاصدقاء ورفاق الامس ، والامس القريب ، والامس الاقرب .. لكنه ظل يؤكد ذاته في كل تناقضات المراهق الثائر ، فلم يعانق الموت الا ليترك خلفه حياة حافلة بالشعر والتجربة .

والسياب اختار ، وغير اختياره ، وعاد فاختار ، وعاد ليغير اختياره .. وهو بهذه العمليات حاول ان يخلق معادله الحياتي مـن الماركسي ـ اللينيني ، الى صحبة «شعر» و«حوار» . وبعكس اراغون وابلوار اللذين انتقلا من السريالية الى الواقعيـة كماركسيين ـ لينينيين ، حصل مع السياب انتقال من (المادي) الى (الميتافيزيقي) . ومع ان بعضهم قد وجد في الموت المسرة : كالبير كامو وهمنغواي ، لكن السياب وجد في الموت التعب ، ومع ان صوته ظل عراقيا وعربيا وانسانيا ، في اغلب قصائده ، لكن ذات المراهق كانت تحاصره على الدوام . فلقد جسد في قصائده العربية عمقنا الانساني .

(قافلة الضياع ، يوم الطغاة الاخير ، الى جميلـة بوحيرد ، رسائل من مقبرة ، في المغرب العربي ، بور سعيد .. الخ) .

ومع ذلك فالشاعر يعود لصوت الفجيعة الذاتية الحادة منـذ شبابه ، بحثا عن البديل يمحو آثار ومسببات تلك الطفولة الشقية ، التي كانت هي البدء ، في استعادة حلمية لرؤى ذلك الواقع :

«والقى البرق .. أرقص ظل نافذتي على الغرفة
فذكرني بماض من حياتي كله ألم :
طفولتي الشقية ، والصبى ، وشبابي المفجوع يضطرم..»

(من قصيدة : شناشيل ابنة الجلبي)

وهو هنا ، لم يكن فرديا رغم تأكيده الذات ، ولكن بخصوصية هي في الواقع خصوصية عامة . اذ ان الريف العراقي ، ولا ابالغ ان قلت ريفنا العربي كله ، يزخر بصور المأساة منذ قرون . لذا فالسياب، هنا ، اعطى لتجربته الشقية ذلك البعد الانساني الاشمل . انـه يعبر من خلال ذاته عن شريحة اجتماعية كاملة ، يصبو لخلق البديل عن عالمها الشقي ذاك ، بعالم مليء بالمطر والالوان .. فالسياب «يظل بحلم بالهوى والشط والقمر» وهو على فراش المرض في البصرة ولندن والكويت .

وهذا الاحتواء لجزئيات الالم في حياة السياب والمنعكس فـي شعره ، هو التحام اصيل ، وتواصل تام بين حياة الفرد والملايين . لذا يمكن تلخيص سفرة السياب بهذه الدورة : (الفردي ـ الجماعي ـ الفردي) .. وهي شبيهة في المعطى الاخير ، بدورة المجتمع عبـر قوانينه وتاريخه ولكن بشكل معكوس :

(لا طبقي ـ طبقي ـ لا طبقي)

صحيح ان الفارق بين المشاعية البدائية (لا طبقي) وبين الشيوعية المتطورة (لا طبقي) ليس بذات الفارق بين الالم الفردي للسيـاب ـالحياة الاولىـ ثم فرديته في اواخرها ـالموت في الحياةـ الا فـي الصورة الحضارية التي تشكل الفارق الزمني والتاريخي بين فردية (الاول) وفردية (الاخر) . لكن واقع انعزال السياب عن ساحة العمل المنظم في الربع الاخير من حياته الشعرية لا يعني عزلته عن العالم ، اذ ان السياب كان يخاف العزلة حتى الموت ، ويحب الناس والعلاقات النقية بشكل مفرط وحساس . لذا فان واقع الانسان ـالفردـ تشكل عند السياب عبر واقع الانسان ـالمجتمعـ .. ونحن نجد في تطـور صورة «جيكور» وحدها نفس هذا النحو مع الظاهرة ، تاريخيـا وحضاريا .. فقد بدأ بانسان جيكور ـ القرية ، عبر غنائيات جيكور الوادعة على ضفاف شط العرب ، ثم عبر جيكور الزنج والقرامطة ، وجيكور ـ المدينة الرمز ، وجيكور ـ تموز والقضية الثورية ، ثـم جيكور ـ الحلم والعودة الى الاصول ، واستعادة الماضي عبر حـزن المـرض .

كتب جبرا ابراهيم جبرا رسالة مؤرخة في ٢٦-١-٦٤ الى بدر شاكر السياب تحدث فيها عن ظاهرة الموت والتقهقر ازاءه في شعر بدر الاخير قائلا :

«... ولكن حسك بالحياة (الذي فاض من قصائدك الى الالاف من قرائك ، حافزا اياهم على الاستزادة من النبض

(٣) ص ٦٢ ـ المصدر السابق .

العنيف تجاه الموت) يجب الا يتقهقر ازاء مرضـك ، وان اكـن ابدو فاسيا في هـذا القول ، لن يستطيع الشاعـر ان يتجاهل الموت كموضوع ، والشاعر الكبير بوجه خاص، يتصف بحمل عواطف النقيضين (الحب ـ الكره) للموت.. غير انني اقلق واحزن عندما اراها ـالقصائدـ حلكة مـن القبر ، وهو ما لا اريده لشعرك الرائع» (٤)

هذا التشخيص لواقع شعر السياب في الربع الاخير من حياتـه الشعرية ، هو في الواقع ادراك للنتيجة الطبيعيـة التي تصل بالانسان، الذي ولد ومعه عالم يتنفس جراح الحرب ، عالم تضمخه جراحـات الجيل ـ الضحية .. وتطور وهو يعيش ويعي مفارقات العالم حتـى حاصره الموت تحت وطأة المرض الشديد ، وحاصرته ظروف العزلة عن الناس وميادين النشاط والاصدقاء ، وهو في ذروة توهجه الشعري.

هذا الركام كان اختزانا لواقع السياب الفتى الذي بدأ «مفجوعا» بشبابه ، يحمل طيبة الارض ونقاوة مياه الشط ، وعصـف الريح ، وارتجاف المجاذيف على صفحة الاديم ، ورعشات السعف في غابـات النخيل ، وكل صور عرس الطبيعة والحياة في خضم فورات الالم .. وحالة المأساة ، والنضال ، والتناقضات الحادة في مجتمعنا العراقي.

السياب ، اذن ، كان يتوق في مراهقته ، وفي سفرة الالـم المضنية الطويلة الى الامساك بالعالم بين يديه ، يشد نفسه الى خيوط القضية فتفلت منه ، او يفلت منها ، ثم يعود اليها ، وهكـذا .. منطلقا من وطنه لامته ، للانسانية ، فنجده يسهم عام ١٩٥٦ بالتوقيع على عريضة احتجاج انتصارا لثورة الجزائر ، وبحضر مؤتمر الادبـاء المنعقد في بلودان ، ويرشح بذات السنة للعمل في اللجنة الوطنيـة للادباء الثوريين المنبثقة عن الجبهة الوطنية في العراق .

ويستمر نضاله حتى انبثاق ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ، اذ ذاك ، تتعمق خلافاته ـالتي بدأت قبيل الثورةـ مع القوى الوطنية التي عاش نضجه الفكري والشعري في كنف تجربتها طوال عشر سنوات تقريبا ، فيتحول من فئة الى اخرى ، حتى وافاه الاجل في مساء ٢٤ كانون الاول ١٩٦٤ في المستشفى الاميري بالكويت ، بعد ان ترك وراءه تراثا شعريا تستقطبه دواوينه المنشورة : «ازهار ذابلة» و«اساطير» و«انشودة المطر» و«المعبد الغريق» و«منزل الاقنان» وشناشيل ابنـة الجلبـي » ثم .. « اقبال » (٥) .

اذن .. هل كان منشأ الرفض الثـوري عنـد السيـاب هـو السياسة وحدها ؟

ام الحب ايضا ؟ بل هل كان الحب ، قبل السياسة .. الافراد قبل الجماعات ؟ هذا السؤال يطرح نفسه بالحاح خاصة لمن يعـرف السياب جيدا ، فلقد كان لتكوين السياب الجسدي ، ومواقف معينة في حياته ، الاثر العميق في نفسه . اذ ود لو تحبه امرأة ، امـرأة واحدة كما يريد ، هو الذي احب العالم ، واحب شاعرة ما ، فلم تحبه، واحب غيرها وغيرها ، حتى بات يشك في حب زوجته له ، ويعتبره عطفا او لعله الاشفاق عليه :

«وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا
ولكن .. كل من احببت قبلك ما احبوني
ولا عطفوا عليّ .. عشقت سبعا لكن أحيانا
ترف شعورهن عليّ ، تحملني الى الصين»

وفي قصيدته «احبيني» هذه ، ينتقل الشاعر لتصوير حبيباته ، فواحدة باعته «بمافون لاجل المال» و«تلك لانها في العمر اكبر» وتلـك عافته «الى قصر وسيارة» و«تلك وزوجها عبدا مظاهر» و«تلك شاعرته التي كانت له الدنيا وما فيها .. وآخرهن :

«آه .. زوجتي قدري .. أكان الداء
ليقعدني كأني ميت سكران لولاها
وهانا .. كل من أحببت قبلك ما احبوني
وانت ؟
لعله الاشفاق !!»

وهذه الظاهرة لازمت بدرا منذ باكورة نتاجه الشعري ، اذ ان اخفاقه في ان ينال حب واحدة من النساء له ، لا لشعره وحده ، تجسد حتى في حسده لديوان شعره «اساطير» :

« يا ليتني اصبحت ديواني
لأفر من صدر الى ثان
قد بت من حسد اقول له
يا ليت من تهواك تهواني
الك الكؤوس ولي ثمالتها
ولك الخلود وانني فان »

وهكذا نجد أن عقدة السياب في فشله بالحب جاءت من الافراد، وجعلته يصطدم حتى بالفئات السياسية التي انتمى اليها . فقد كان يبحث عن نقاء خاص ومزاج أخص يعامل بهما في العلاقات اليومية. وكانت هذه المسائل اقوى تأثيرا عليه من الضوابط والتاكتيكـات السياسية . وهذه العقدة هي اعمق ما اغنى حسه وأرهفه ، وعمقت رؤاه ومعاناته ، وجعلته يثابر البحث والتقصي عن التعويض الانساني، والبديل الذي يحقق له تطلعاته وطموحه . وعبر سفره بين النـاس والفئات والمعتقدات وأسرة المرضى والازمات ، عاد من جديد الى بيته، ففي زوجته وجد الانثى التي «تاخذ ونعطي» وهو ازاءها يحس ان لـه وطنا ، حين يحس ان له بيتا وحبا ..

وحنين بدر الى وطنه كبير ، حتى حين كان داخل الوطن !.. فكيف وهو في لندن والكويت ـمثلاـ ؟ لقد كان يحس من خلال حروف عربية تنبض بها رسائل زوجته له . ان هذه الحروف هي المصبـاح الوحيد الذي يضيء له العالم من خلال ليل المرض والعزلة فـي لنـدن ..

وفي قصيدته : «في انتظار رسالة» نلاحظ تزاحم تلك الصور ، بعرس من الانغام ، وهو ـفيهاـ يبث حتى حاجته البيولوجية الـى زوجتـه :

«وكأن جسمك زورق الحب المحمل بالطيوب
والـدفء .. »

فالدفء ، هو العنصر الذي افتقده السياب ، عبر ترحالـه الطويل ، على قطار الالم والحزن والموت . ومن هنا كان يسعى لتحقيقه حسيا في الجسد وفي الانثى . في تطابق موضوعي بالصور ، الـى الوطن الأعم والاكبر :

«أواه ، ما احلاك نام النور فيك ونمت فيه
والليل ماء والنباح ..
مثل الحصى ينداح فيه ، وأنت اول وارديه ..»

حتى يقول :

«هو الصيف يلثم شط العرب
بغيماته ، ذاب فيها القمر
وتوشك تسبح بيض النجوم لولا برودة ماء النهر
وهف شراع لاضلاعه في الهواء اصطفاق
وغنى مغن وراء النخيل ،
يغمغم : «يا ليل طال السهر
وطال الفراق ! »
كان جميع قلوب العراق
تريد تنادي انهمار المطر .. »

وهذا التكثيف الرائع للتطلع النقي ، ولانهمار المطر ، ليس مـن زاوية النفع الفردي الخاص ، بل من زاوية «قلوب العراق» كلهـا ،

---

(٤) ملف «مجلة الاذاعة والتلفزيون» الذي اعده ماجد السامرائي وصدر بمناسبة انعقاد المؤتمر السابع للادباء العرب ومهرجان الشعـر التاسع في بغداد من ١٩ ـ ٢٧ نيسان ١٩٦٩ .

(٥) اصدرت وزارة الاعلام العراقية ديوانا جديدا يضم قصائـد غير منشورة للشاعر بعنوان «قيثارة الريح» وذلك بمناسبة احتفالاتها بالذكرى السادسة لوفاة الشاعر .

يعطي عنصر الايجاب في تطلعات بدر ، حتى وهو على فراش الموت ، بالحياة التي يحلم ، وبانهمار المطر ..

وهو هنا يعود الى صفاء «انشودة المطر» ، فالمطر يظل عند السياب معنى للتطلع ورمز الاماني ، والربيع والامل ، والعطاء والمستقبل الذي يتمنى السياب للعراق . فالمطر عند السياب يتخذ دلالة قوية وبعدا اقوى في انفتاحه على المستقبل المنشود الذي يرى السياب فيه الحياة الفضلى ، والتي تحقق له ولغيره من المبدعين الوصول الى حالة الرشد .

السياب ، هنا ، تعمق معنى «الجوهر والظاهرة» ايضا ، في دلالات الاشياء المادية وانعكاسها على الوضع النفسي والديني للمجتمع. ولان السياب ابن الريف فقد غنى المطر وناشده ، وهو على فراش المرض بلندن . فالسياب كلما حاقت به المصائب تطلع الى «المطر» يناشده الانهمار . ولا غرابة في ذلك فكل اهل الريف في العراق ، ومنذ عصور قديمة ينظرون للمطر نظرة التقديس ، فهم يعدون له العدة ويخططون -على ضوء نزوله- مستقبلهم ، وبعضهم راح يكرس له الطقوس والاحتفالات الدينية والاعياد الخاصة ، فالمطر هو الخلاص. وعند السياب يتشكل نفس المعنى ، لذا يخرج الصوت حارا :

«كان جميع قلوب العراق
تنادي تريد انهمار المطر»

اذن .. لقد احب السياب وطنه وتمنى له الخير العميم دوما، واحب السياب نفسه وتمنى لو يحب دوما . وكم ترجع صدى حبه من خلال قصائده ، وهو يجمع -على سبيل المثال- في ديوانه «المعبد الغريق» -وحده- اغلب الصور عن حبه لمدينته البصرة ، وكأنه يطالب الاخرين ان يمنحوها محض حبهم ، وعبرها يمنحونه الحب ذاته . فقد كان في تلكم الفترة «١٩٦٢ - حين صدور الديوان» وبعدها ، في البصرة ، «غريبا» ايضا ، بعيدا عن الوظيفة بسبب المرض تارة ، وبسبب السياسة تارة اخرى ، وحين عمل في مصلحة الموانىء العراقية ، فتنقله ظل محدودا بين البيت والدائرة من ناحية اخرى ، والسياب يؤكد ذلك بنفسه في رسالة بعثها من المفعل في ٢٤-١٠-٦٣ الى «آمال ونعوس» جاء فيها :

«اكثر ما يضايقني في مرضي انه صيرني رهين محبس البيت لا اغادره الا بعد عودتي اليه من الدائرة القريبة كل القرب من داري والمجهزة بسيارات تنقل موظفيها . واذا كان الامر كذلك فمن اين تأتي التجارب لكتابة قصائد جديدة ؟. »

والحق ان السياب حتى قبل هذه الفترة كان يعاني من الناس والعزلة ، وفي «مطعم حداد» في البصرة ، كان جالسا مرة ، يحتسي الشاي ، وعلى طاولته بضعة كتب انجليزية ، لاليوت وغيره .. وقصاصات ورق ظهرت حواشيها من داخل هذه الكتب ، سئل السياب : كيف حال الشعر ؟

اجاب : كما ترى .. انني متقطع الانفاس احس بالاختناق وبالضيق ولم تتوافر لي الفرصة لاتمام قصائدي .

وقلب القصاصات ، كانت بدايات «المعبد الغريق» وقصائد اخرى قال عنها :

- بدات بعضها منذ اشهر ، ولم انته منها ، مشكلتي انني ابدا بالقصيدة ولا انتهي منها .

كان السياب في تلكم الايام ، وتلكم المرحلة ، احوج ما يكون الى صديق يلازمه . دخلت مرة مقر جريدة «نداء الاهالي» - مقر الحزب الوطني الديمقراطي فرع البصرة - آنذاك ، فكان السياب يتحدث بالم وحدة على فئة سياسية معينة ، وبعد نقاش طويل هدأت ثائرته، اذ كان يحمل الما متراكما وعنيفا من بعض التسلطات ، وتحضرني العديد من المواقف التي اثرت فيه ، ليس هنا مجال ذكرها .. حتى وصلت الحال بالسياب الى كتابة مذكرات سياسية هبط فيها الى مستوى السباب على انتماءاته السابقة والحزب الذي كان منخرطا في صفوفه .

وارهقت الايام صحة السياب ، وارهقته الظروف ، كذلك الناس فداهمه المرض ، دون رحمة ، وكان قد سافر الى لبنان ترافقه عفيلته للمعالجة فانفق المنحة التي استحصلها له لفيف من ادباء بيروت، كما انفق المنحة التي اعطته اياها الحكومة العراقية آنذاك ، بعدها سافر الى روما ليمثل مجلة شعر عام ١٩٦١ في مؤتمر الادب العربي هناك ، ومن ثم ليتم علاجه في لندن .. واستمرت به الحال ، هكذا ، حتى عام ٦٢ و٦٣ حيث عاد ليرقد في مستشفى الموانيء ، ويغادر بعدها الى المستشفى الاميري في الكويت ...

وفي بهجة الاحتفالات بعيد الميلاد المجيد ، هز المحافل الادبية نبأ وفاة بدر شاكر السياب ، الذي كان قد تنبأ نهايته فسجل في ديوان «المعبد الغريق» : «الوصية» وهي حس انسان يعاني من مرض جسده، وجسد مجتمعه .. ومع انه كتبها لزوجته ولطفله الصارخ في رقاده : « ابي » لكنه في الواقع كتبها تجسيدا لسفرة الحياة في الموت التي احس نهايتها :

«لو ان عوليس وقد عاد الى دياره
صاحت به الالهة الحاقدة المدمره
ان ينشر الشراع ، ان يضل في بحاره
دون يقين ان يعود في غد لداره
ما خضه النذير والهواجس »

السياب ، هنا ، يتقمص الرمز ليعبر من خلاله عن نفسه ، تاريخيا ، فيتمثل نفسه «عوليس» وهو يعود لداره متحديا رغبة «الالهة» التي تريد له الاستيطان في الخارج ..

ومن خلال هذه المعادلة الشعرية التي يطرحها السياب ، نجده يضع في اذهاننا بديلا من الصراع بينه وبين قوى المرض والموت وعوامل الوجود والوضع القائم ، والعودة الى الاهل والدار ، اي العودة لقضيته السياسية ووطنه وشعبه وأمته .. لكنه حتى في «الوصية» يخاف من «خبابة صفراء» هي رؤى الموت التي تجسدت له بوضوح يوما بعد يوم ، هذه الرؤى هي الخوف من ظلام المستقبل ، والشاعر انسان احب الحياة وغناها ، لذا نجده يطرح كل جذور خوفه وقلقه :

«واخاف ان ازلق من غيبوبة التخدير ..
الى بحار ما لها من مرسى
وما استطاع سندباد حين امسى
فيهن ان يعود ..
للعود والشراب والزهور ..»

وحين يقف نداؤه لزوجته لتكون لابنه اما وأبا ، يتقطع صوته الحار :

و«ارحمي نحيبه ..
وعلميه ان يذبل القلب لليتيم والفقير
وعلميه .. »

وهنا يداهم الموت السياب . حتى وهو يتلو «الوصية» فيصور لحظاته الاخيرة :

«... ظلمة النعاس
اهدابها تمس من عيوني الغريبه
في البلد الغريب في سريري
فترفع اللهيب عن ضميري
لا تحزني ان مت اي باس
ان يحطم الناي ويبقى لحنه حتى غدي ؟
لا تبعدي
لا تبعدي
لا .... »

ويصمت السياب ..

لكن صوته الحار ، سيظل قويا ومؤثرا في الاجيال وفي الزمن الاتي ، وان تحطم الناي ، فسوف يظل اللحن يترجع في الغد ، وعبر كل النفوس ..

بغداد

محمد الجزائري

يا زمان الوصل خذني

« الى أ . ن . »

مـن هنـاك !!
انني أبصر ساحات ، بـلا وقت
وشطآن مـلاك .
وأرى بابا ــ على الشوق ــ يناديني ،
وفي الشوق أراك .
طائرا أسري ، وبي منه يدان
وخطى فوق طريق ؛
وثنـي" ،
لا ترى في ظلّها طيف مكـان ،
هجستني
ببخور ، ودوار ، وتراتيل ،
فأصبحت هنـاك ،
طائرا أبعث من أرض قتيله ،
اتصجّى بجناحيّ « زمان الوصل .. »
والدار الظليلـه ،
و« غـرارا .. »
لم يدع منه « تمتع من شميم » جائع
الا قليلـــه ،
وسماء ، فتحت حاضرة العشق ،
ووشما ، نازفا في الصدر
يستصرخ أعراس القبيله .
وخيـولا ،
جنحت للمـوت ،
حتى أزهرت ، في رحم الموت ، شقيقا ،
ودمـا أخضر ،
يستسلم للجرح الذي بيـن جناحيّ
فيرتدّ طليقـا .
وأغنـي :
« .. يا زمـان الوصـل
من شوق ، على بابك قد نمت طويـلا
فتح المارد سجنـي
لارى كيف تضيء الدمـع
من عينـك عينـي .
كيف لا انمو من الجوع ، هزيلا .
يا زمان الوصـل ،
خذني » (*)

فوزي كريم

(*) (النشيد من قصيـدة)

حسن الضوّي قصة

بقلم محمد الحديدي

عندما سمعت هذا الاسم في الاتوبيس ، استرعى انتباهي فجاة . كنت جالسا رغم الزحام الشديد ، واذكر جيدا ان هذا هو الذي كان يشغل بالي حينئذ . نعم ، كنت افكر في الزحام واغبط نفسي على انني وجدت مكانا للجلوس ، فقد كان امامي شوط طويل من حدائق القبة الى الجيزة ، والمشكلة في مثل هذه الظروف هي العثور على فكرة تشغل الوقت . فالذهن لا يمكن ان يتوقف ابدا ، الا بالموت ، وعلى هذا بدأت افكر في الزحام ،وكان احد الواقفين هو الذي ذكر هذا الاسم ، « حسن الضوي » ، كان يحادث شخصا اخر بالطبع ولكني لم اكن ارى ايا منهما .

احسست عند سماع الاسم بهذا الشعور الذي ينتابنا احيانا – او ينتابني انا على الاقل – ويجعلنا ندرك ان هناك « شيئا ما » كان نكون قد سمعنا هذا الاسم من قبل او عشنا هذه اللحظة من قبل . شعرت على اية حال ان هذا الاسم الذي يتردد فيمحادثة بين شخصين لا علاقة لي بهما ، ليس مجرد اسم بالنسبة لي، انه اكثر من ذلك ، ولكن لماذا ؟

لعلي سمعته مرة قبل هذه ؟ لا بد ان الامر كذلك ، لا يمكن ان يكون شيئا اخر ولكن .. متى ،واين ؟ لو ان شخصا اخر هو الذي حدث له ما حدث لي لما اعتبر ان هناك اية مشكلةولكان قد تجاهل الامر تماما وافترض انه طالما انه لا يتذكر اصل الموضوع فلا بد انه شيء لا اهمية له، وما الذي سيفعله لو امكنه ان يتذكر ؟ لا شيء .... فليس الامر اذن ويجعله يلحق بالماضي المليء بامور كثيرة من هذا النوع . ولكن المسالة في حالتي تختلف كثيرا فانا اعرف نفسي ، انا ادرى الناس بها ، واعرفذاكرتي وهي ذاكرة غريبة بصعب وصفها تحطم قيود الزمن وتحقق نسبية لم يصل اليها اينشتين نفسه ، احيانا تثب اليها اشياء حدثت وانا طفل واحيانا تمحى منها احداث لم تمض عليها دقائق ،وكثيرا ما اسير في الطريق وارى وجها رأيته من قبل ولكن اين ؟ واظل اقدح ذاكرتي واترك ما انا فيه واهمل عملي ونزهتي وطعامي واغرق في السرحان حتى اتذكر بعد عذاب طويل ان هذا الشخص يعمل جرسونا في مقهى جلست فيه مرتين او ثلاثا ، ولكنه الان يلبس جلبابا وطاقية بدلا من البنطلون الاسود والسترة البيضاء ، وكانه يتعمد ان يحيرني ويقلق راحتي . بل يصل الامر احيانا الى مجرد عابر سبيل قابلته عند بائع سجائر او مثلجات ، تصوره ذاكرتي اللعينة وتواجهني به الظروف وتدخله حياتي فجأة كالعفريت .

كان الامر مجرد اسم هذه المرة ، ولكني احسست بالمشكلة وهي تقترب ، من المؤكد انني سمعت هذا الاسم من قبل ، وخير لي الف مرة ان احتاط لنفسي واكشف السر من الانقبل ان اقع في ورطة لا بد لها من معجزة .

ولكني لم اكن حتى ارى المتحادثين من حيث كنت اجلس . ماذا افعل ؟ هل اقف وارفع عقيرتي صائحا :

– يا ناس ! من الذي كان يتحدث وذكر اسم حسن الضوي ؟

غير معقول طبعا ، ساكون اضحوكة بين الركاب. والاسوا من هذا انني قد لا اصل لشيء لان الرجل الذي كان يتحدث وزميله المستمع قد يظنان اني مخبول او على الاقل لا يجدان مبررا لقطع حديثهما من اجل مجهول مثلي لا شأن له بهما .

وما هي الا لحظة حتى توقف الاتوبيس ونزل عدد من الركابعند حدائق الحيوان ولم يعد هناك ركاب واقفون وجلس من خلفي رجلان منهمكان في الحديث ، احدهما يلبس جلبابا وطاقية والاخر بذلة عليها اثار تعديلات متكررة . وكان الاخير يقول :

– لكنه رجل طيب ، لا تعرفه الا اذا عاشرته طويلا ..

آه .... لو انهما كانا يتحادثان عن مؤنث او جماد لتأكدت تماما انهما ليسا هما اللذين ذكرا الاسم ولكنت قد يئست من الامر والياس مريح كما يقول ابو العلاء المعري ، ولكن العبارةتنطبق على حسن الضوي او تصلح لذلك على الاقل . انه قد يكون تدخلا سخيفا مني ان اسالهما ولكن الكسفة امام مجهولين لن اراهماابعد ذلك – ادعو الله ! – أهون من الندم على تفويت الفرصة . التفتاليهما محاولا ايجاد مناسبة ولكن الرجل ذا البذلة لم يتوقف ابدا عن الحديث وكانه في غير حاجة للتنفس او « بلع الريق » كما يقولون .

لم يكن هناك مفر من مقاطعته :

– تسمح ... من فضلك ؟..

ولكن يبدو انه لم يسمعني بسبب الضجة التي يصنعها الاوتوبيس وغيره من ادوات الطريق ، وهو نفسه ، ولم اكن متاكدا من انني ساجرؤ على المحاولة مرة ثالثة ، فلتكن الثانية هي الاخيرة اذن ، رفعت عقيرتي بقوة :

– تسمح يا ....

ولم ادر كيف اناديه ، « يا أستاذ ويا بك » لا تنطبق عليه تماما وقد يظن اني أسخر منه ، و« يا عم » لا تليق ايضا فهو في مثل

ستي . اما كلمة ((يا سيد)) فهي لم تزل غير شائعة ويعدها البعض لقبا اميريا خاليا من المجاملة . صممت على انه يستحيل ان اتراجع في هذه اللحظة وبسبب عقبة تافهة كهذه ، كان الرجل يضع يده على ظهر مقعدي فلمستها ، انقطع حديثه فجأة والتفت اليّ ، وكان زميله ذو الجلباب قد بدأ يعلق على حديثه دون ان يعرف بالطبع انني قد قطعته . التفت اليه ذو البذلة وأمسك بذراعه ليسكته ثم التفت اليّ صائحا :

ـ نعم ؟ اي خدمة يا استاذ ؟

وصدرت عنه رائحة كحول وتبغ رديء ، كان لها اثرها علي بالطبع ، سألته :

ـ ايه .. هو .. ميدان الجيزة ، سيأتي بعد ذلك ؟

فتأملني لحظة وكأنه يعرف اني ولدت وعشت ثلاثين عاما في الجيزة ، وقال :

ـ ايوه يا استاذ ...

واستمر ينظر اليّ وكأنه يقول ((ارجو ان نكون قد انتهينا من هذا العبث حتى استطيع ان اواصل حديثي مع صاحبي دون انتقاطعنا بدون مناسبة)) . شكرته وغادرت الاتوبيس مع اننا لم نكن وصلنا ميدان الجيزة ، بل ان منزلي في اول شارع الهرم . لعنت نفسي والعالم وحسن الضوي ، وهذا الشيء الذي ينتابني ولا اعرف كيف اسميه . وان كنت قد امكنني ان التمس بعض العزاء من تذكر حقيقة واضحة وهي انني لم اكن اعرف هل كان هذا الرجل الذي جلس خلفي هو الذي ذكر الاسم ام غيره . اكبر الظن انه لم يكن هو .

فضلت ان اسير الى المنزل ووصلته بساقين لا يحملان الجسد كما يقول شوقي .

تعشيت ورميت نفسي على السرير وصممت الا انام الا وقد تذكرت اين سمعت هذا الاسم ولو انفقت سنة في التفكير . لن اعمل شيئا اخر مهما يكن . وتذكرت بعد فترة ، كالمعتاد ، المسألة في غاية البساطة . كنت في مأتم زوج خالتي منذ حوالي ثلاثة اشهر ، وانا اخالط خالتي هذه واولادها بشكل شبه دائم ، ولذلك كنت اتقبل العزاء مع اولادها وكأني واحد منهم . تذكرت الموقف تماما وتصورته كما اتصوره الان وكما مثلته عشرات المرات بعد ان ذكرته ، المقرىء ينتهي من القراءة والمعزون ينهضون للانصراف ، والصيوان متسع ومضاء جيدا ونحن مصطفون ، اولا خالتي وانا على يمينهم ثم على يميني شخصان اخران ، مر علينا بعض المعزين وصافحونا واحدا واحدا ، احدهم صافحني بطريقة غير روتينية ، اذكر الان شكله جيدا ، نحيف وقصير وذو شارب متوسط ونظارة ، حرك شفتيه قليلا دون ان اسمعه ولعله لم يقل شيئا ، وان كنت لا استطيع ان اؤكد انه لم يقل ((البقية في حياتك)) او ((لاجعلنا الله نعزيكم في مكروه بعد الان)) ، او اي شيء من هذا القبيل . واذكر جيدا انني اجبته بهمهمة اعتادها في مثل هذه الظروف ، لا اقول شيئا واضحا ولكن الذي يواجهني في مثل هذه الحالة سيعتقد انني قلت شيئا من نوع ((حياتك الباقية)) او حتى ((سعيكم مشكور)) ، وقد يجزم بانه هو الذي لم يسمعني جيدا ، والواقع انني اتعمد الا انطق شيئا واضحا وذلك لكي اتجنب ان اكون غارقا في احدى شطحاتي البعيدة ، وآتي في مناسبة كهذه واقول مثلا ((وانت بالصحة والسلامة)) ((الله يبارك فيك)) . تبادلنا الهمهمة اذن ، وكان المفروض ان ينتقل الى الشخص التالي ولكنه بدلا من ذلك هز يدي مرة اخرى ونظر اليّ بوجه عليه اقرب تعبير الى الابتسامة يمكن ان تسمح به ظروف المأتم ، وقال :

ـ حسن الضوي ...

فاجبته متلعثما :

ـ ايوه طبعا ..

وكان بالضبط كأنه يريد ان يقول لي : ((ارجو الا تكون ناسيا من أنا)) او ((انا هو حسن الضوي الذي ..)) ولكن ، الذي ماذا ؟ وعلى ما اذكر رأيته بجانب عيني وهو يصافح الجميع دون اتخاذ اجراء مماثل ، فاما انه يعرفهم جيدا ويعرفونه ، واما انه جاء ليعزيني انا فقط وخشى الا اعرفه فيضيع جهده هباء ؟ ولكن لماذا يعزيني وأنا لا اعرفه؟ لعله زميل لي في العمل ممن يحبون ما يسمى ((اداء الواجب)) حتى ولو كانت رابطة الزمالة لا تعدو العمل في نفس الوزارة ؟

اصبح امامي الآن طريقان : ان اسأل خالتي واولادها ، فالمأتم كان مأتمهم هم على اية حال ، وان اسأل مدير شؤون العاملين بالوزارة عن وجود شخص بهذا الاسم . ولم تقل لي خالتي شيئا ، فقد كانت ما تزال حزينة او على الاقل تبدو كذلك . لا هي ولا اولادها يعرفون احدا بهذا الاسم ، ولكن كان هناك بالطبع كثيرون من المعزين الذين لا يعرفونهم ، فقد كان المرحوم ((محبوبا)) من الجميع كما كان له اقارب واصحاب كثيرون . كما اتضح انه لا يوجد في وزارة الثقافة كلها شخص بهذا الاسم .

اسقط في يدي ، ومرت ثلاثة ايام وانا كالغريق الذي لا يجد ما يتعلق به . وعرفت والدتي انني اعاني شيئا وحاولت ان تسألني فاجبتها بجفاء :

ـ لا شيء .. ارجوك ان تتركيني في حالي ...

وندمت على هذه الاجابة ، اذ يعلم الله اي نوع من الهواجس قد انتابها ، لا شك انها قد اعتقدت انني احب ... وليت الامر بهذه السهولة ! وفي اليوم الثالث حدث ما جعلني اقفز من السرير واجري في حالة هياج الى التلفزيون . كنت قد صحوت لتوي من اغفاءة بعد الظهر وكان صوت التلفزيون يصل الى اذني وانا مستلق على السرير دون ان انتبه لما يقال . ولكن المذيعة ذكرت هذا الاسم ، نعم هذا الاسم نفسه ((حسن الضوي)) وبعده اسمين اخرين لم اتبينهما فيما انتابني من انفعال . ما ان دخلت الصالة حتى رأيت اعلانا على شاشة التلفزيون تبعه اعلان اخر وهكذا ، تلفت حولي مستنجدا فلم اجد سوى ابن شقيقتي ، وهو طفل عمره سنة واحدة ، يجلس على الارض وفي يده تمثال صغير يضعه في فمه وقد بدا كأن الامر لا يعنيه ، بل انه عندما رآني رمى التمثال وبدأ يضرب الهواء بيديه ورجليه وهو ينظر اليّ ضاحكا وكأنه قد تحول بدوره الى اعلان عن لبن مجفف للاطفال . عدوت ثانية الى حيث كانت والدتي ومعها شقيقتي تجلسان متجاورتين تتحدثان وتشتغلان بما يسمى ((الكروشيه)) . وقفت لحظة فلم تنظر احداهما اليّ ، وكانت شقيقتي ضيفة عندنا لايام ، وهذا هو ما جعلني احاول الا ابدو عنيفا ، صحت بهما :

ـ ماذا تفعلان ؟

فالتفتتا ناحيتي متسائلتين ، ومضيت اصيح :

ـ كيف تتركان طفلا كهذا بمفرده امام التلفزيون ؟

فتساءلت شقيقتي :

ـ أليست البنت معه ؟

فعلا صوتي الى درجة آذت اذني :

ـ لا ... ليس معه احد !!

فقالت والدتي :

ـ وما الذي جرى ؟

ـ ما الذي جرى ؟! تقولين ما الذي جرى ؟ الا يحتمل ان يعبث بالتلفزيون ويؤذي نفسه او يحدث حريقا او ....

ـ لم يحدث شيء من ذلك والحمدلله .

فرفعت عقيرتي ثانية :

ـ ولكن كان يمكن ان يحدث

فصاحت شقيقتي بدورها :

ـ يا اخي لم يحدث .. الحمد لله .

ـ وما الفرق بين ما يحدث وما لا يحدث ؟ بمجرد حدوثه ومضي

الوقت بمستوى ما حدث وما لم يحدث . المهم هو ان هناك اهمالا ... ولماذا يترك الولد ...

– أف ! برنامج للاطفال وتركناه مع البنت ويظهر انها ..

– برنامج اطفال ؟ وهل سيفهم شيئا ؟

– احيانا تكون هناك حيوانات واشياء كهذه .

– وما هذه الاسماء التي يذكرونها ؟

– وكيف اعرف ؟ لعلها اسماء اطفال هذه اعياد ميلادهم .

– ولكني سمعت اسم رجل اعرفه ؟!

فضحكت شقيقتي قائلة :

– يجوز انه عاد طفلا كما كان؟ على رأيك ما الفرق بين ما كان منذ خمس دقائق وما كان منذ خمسين سنة ؟ كلاهما ماض ولاوجود له.

– آه .. علموك الفلسفة واتلفوا عقلك . اين جريدة اليوم ؟

وجدت برنامج التلفزيون في الجريدة على هذه القناة برنامج اطفال فعلا ، يظهر ان هذه كانت نهايته . ارتديت ملابسي بسرعة وتوجهت الى مبنى التلفزيون ، وكم كنت خائفا ! اذ يعلم الله كم وجها يمكن ان اراه في مكان كهذا واسأل نفسي اين رأيته من قبل ؟ قال لي الرجل الذي يجلس في مكتب الاستعلامات انه يتعين علي مقابلة المذيعة المختصة اذا كنت اريد اي استفسار بشأن البرنامج .وسألني عما اريد ، فكرت لحظة ثم شكرته وانصرفت . حتى لو تحملت هذا الموقف الشاذ – او هكذا سيبدو للمذيعة – فما الذي انتظره ؟ لا بد انها الان قد تخلصت من كل ما يتعلق بهذه الحلقة من خطابات واعتبرتها ماضيا لا رجوع اليه . ولكن التسجيل ،نعم ! هذه هي الوسيلة ، التسجيل ! اي شيء يسجل يرجع الماضي ويجعله يحدث مرة اخرى ؟ ولكن ، ما الفائدة ؟ حتى لو شاهدت الان فيلما يمثل حسن الضوي وهو يصافحني في المأتم فانه لن يأتي بجديد . ولا أظن برامج الاطفال تسجل لتذاع مرة اخرى ؟ وحتى لو سجلت فما النتيجة ؟ سأسمع الاسم مع اسماء اخرى ولكني لن اعرف اين اجد حسن الضوي،حتى لو كان هذا الطفل هو ابنه ، يعني حسن الضوي « جونيور »كما يقولون ، او ابن اخيه او يمت له بصلة تضعني على الطريق الصحيح الى حسن الضوي الاصلي ، لعنة الله عليه !

وصلت المنزل كالفسيخة ، خلعت ملابسي وجلست اتعشى معوالدتي واختي . كنت صامتا وغارقا في البؤس. وفجأة قالت شقيقتي :

– على فكرة ، واحد اسمه حسن طلبك في التليفون .

فوضعت الملعقة في الطبق ، وادهشني كم كان صوتي جهوريا وكأن في اعماقي شخصا اخر هو الذي صاح بصوت زلزل المبنى باكمله :

– حسن ! حسن ايه ؟ حسن ايه ؟ ...

وصاحت والدتي وهي في اشد انفعالاتها :

– بسم الله الرحمن الرحيم ! مالك يا بني ؟ جرى ايه ؟

وكنت قد هدأت قليلا بتأثير الذهول الذي اصابني من الصوت المجسم الذي صدر عني دون ارادة ، فاجبتها بهدوء :

– من حسن هذا ؟ حسن ايه ؟ الم يذكر ؟

– هو حسن الذي يسأل عنك كل مرة ، حسن حسني . اختك ردت على التليفون ثم ناولتني السماعة .

– انت متأكدة انه هو ؟

فتفرست والدتي في وجهي ثم مضت تقول :

– ايوة يا بني وسألته عن والدته ، وجاوبني ، وقال لي انه سيمر عليك غدا .

حقا ، كان يجب ان اتذكرحسن حسني منذ البداية . عالم في الذرة ، لعله يستطيع ان يخرجني من حيرتي بوسيلة علمية . ركبت بجواره وسألته والسيارة تندفع بنا في شارع مراد :

– قل لي ، لك قريب اسمه حسن الضوي ؟

فضحك ضحكة خيل لي انه لن ينتهي منها ابدا ، واخذت اتفرج على شاربه الاحمر ونظارته السميكة وحاجبيه الكثيفين جدا حتى سكت اخيرا ونظر الي بجانب عينه الزرقاء قائلا :

– عهدي بك تقلب الاوضاع ولكن ليس الى هذه الدرجة .قريبي هو الذي يكون اسمه حسني وليس الذي يكون اسمه حسن . اللهم الا اذا كان الاب هو الذي يسمى باسم ابنه وليس العكس ! وحتى لو كان اسمه حسني ، انا وحدي اعرف خمسة اسمهم حسن حسني ..

واستمر وهو يلف عجلة القيادة في اتجاه الجزيرة :

– اعدهم لك يا سيدي ، حسن حسني رشوان ، و...

فصحت به :

– اسكت ، كفانا هذرا ... انت لا تتصور الحال التي اعانيها .

فالتفت الي وقد خفض رأسه ووجه انظاره من فوق حافة نظارته، وحاجباه الكثيفان في اقصى ارتفاع ، ثم عاد براقب الطريق ويقول :

– ما الحكاية هذه المرة يا ترى ؟ اخر مرة انفقنا عشرة ايام نبحث ونفكر ونسأل حتى عرفنا اين رأينا سيدني بواتيبه في فيلم قديم ، ماذا كان اسمه ؟ آه ... « غابة السبورة » مع جلين فورد ؟ بالله عليك ما الذي كان يحدثلوتناسيناالامر ، ولعلك نسيتهالان؟

– وما الذي يحدث لو نمنا الليلة دون ان نتفسح ؟ هل سنموت ؟

– او ان الفسحة ستكلفنا كل هذا العذاب لكان الافضل الا نتفسح الى الابد .

ما حكاية الاستاذ حسن ... حسن ايه ؟

– الضوي

– آه ، من الضوء ؟

– لا ... من الضي ، يعني الضياء ...

– وما الفرق ؟ انت ادرى بهذا على اية حال . المهم ،ما حكايته؟

فرويت له مشكلتي ونحن واقفان في السيارة نشرب زجاجتي غازوزة على الكورنيش، وكان يرشف من زجاجتهويدخن سيجارتهويبدو عليه انه لا يصدقني . واخيرا قال :

– اسمع ، كنا في الثانوي ندرس في العربي قصة اسمها يشبه هذا الاسم؟

آه ... حسن العقبى ، يعني العاقبة عندما تكون حسنة ، ولكننا كنا نتعمد تحريف الاسم ليبدو وكأنه شخص اسمه حسن العقبى، على وزن الاستاذ حسن الضوى الذي تحكى عنه .

ويظهر انه رأى تعبيرا على وجهي لا يدل على استعداد لمسايرته فاستطرد :

– آه ... متأسف . طيب ، حسن الضوئي ، من الضوء ، لعله حسن بن الهيثم ، كان مشهورا ببحوثه في الضوء .

– بالله عليك ..

– اسمع ، مررت عليك الليلة لكي نحاول قضاء وقت طيب . نشرب شيئا ... نصطاد شيئا ... ولنؤجل هذا الموضوع الى الغد .

– انت لا تفهمني يا حسن، لن استطيع ان استمتع بشيء لانذهني سيكون شاردا في هذا الموضوع .

ثم صحت مستطردا :

– علة ! مرض ! ماذا افعل ؟

فقال وهو يطفي سيجارته ويصدر صوتا متصلا من اسفل حلقة:

ـ اسمع ، لماذا لا تجرب دفتر التليفون ؟

وقلت له ونحن نسرع عائدين الى المنزل :

ـ وما ادرانا ؟ افرض ان اسمه حسن عبداللطيف الضوي ؟ فماذا نفعـل ؟ فتنهـد ثم اجاب وهو يدق باصابعه على حافة النافذة :

ـ سنقرأ جميع الاسمـاء التي تبدأ بحسن .

ـ اعوذ بالله .

ـ اذا كنت تجد ذلـك مملا فماذاافعل انا ؟

ـ تستطيع ان تنصرف وتتركني . لست مرغما على ذلك . وعلـى ايـة حال ، نحمد الله انه حسن وليس محمد والا كانت المشكلةاعقد..

ـ حقا . لماذا لا يرتبون الناس في دفتر التليفون بالقابهم ؟لنفرض ان شخصـا اسمه محمد حسن احمد علي البشوتي ، فكيف يطلب منـي ان اعرف اسمه بالكامـل ؟

ـ ما دام لـك شان به فالمفروض انـك تعرفه .

فرفع حاجبيه وقال ببطء :

ـ كوني لا اعرف رقم تليفونه يدل على اننا لسنا على معرفةوثيقة. ثم . ايهمـا اسهل ، البشوتي فقط. ثم اجد الباقي بعد ذلك ، كمـا يفعلون في الخارج ، ام كل هـذا ؟

ـ هذا ينشأ عنهمشكلة اخرى ، اين تبحث ؟ فـي الالف حيث ستكـون كـل الاسمـاء ؟ ام في البـاء ؟

ـ هذه مشكلـة يمكن حلها . اي الطريقتين لا بأس بها .

ـ وما قولك في انني اعرف شخصا اسمه محمد حسن احمدعلي؟

ـ محمد حسن احمد علي ماذا ؟

ـ لا شـيء .

ـ وما لقبه ؟ علـي ؟

ـ عليك ان تجد اقل هذه الاسمـاء انتشارا فيكون هو اسـم العائلـة . كمـا هو مثـلا في حالـة : محمد البنداري حسنين .اسمه الذي يعرف به هـو « السيد البنداري » رغم انه اسم ابيه .

ـ لعنة الله عليـه وعلى ابيـه .

ثم قال وهو يفتح الدفتـر :

ـ بسم الله الرحمن الرحيم . طبعاعائلة كبيرة كعائلة الضوي لاشك فيهـا اكثر من واحد اسمه حسن ولديه تليفون باسمه .

فصرخت فـي وجهـه :

ـ تعرفهم ؟

فالقى بظهره على السرير واخذ يضحك ويضحك فخطفت منـه الدفتر ،ثم بدأنا نبحث فلم نجد شيئا ، وتساءل حسن :

ـ لم تقل لي ،لماذا لـم يشغلك الامر بعد مقابلتك له في المأتم؟

ـ لاني لم أكن سمعت عنه من قبل .لم يكن هناك شيء اريد ان اتذكـره .

ـ سبحان الله ! وما الذي تريد ان تتذكره الان ؟ الا ترى ان هذه الحالـة تختلف عن حـالاتك السابقـة ؟

ففكرت قليلا ثم قلت :

ـ لا ادري . لعلي سبق ان عرفته قبل المأتم والا فلمـاذا ذكر لـي اسمـه ؟ هذا هـو بالضبط مـا اريـد معرفته ، نعم . هل سبـق ان عرفتـه قبـل ام لا ؟

فامسك بذراعي قائـلا :

ـ اسمع ، هيا بنا . ما زال امامنـا وقت لقضاء سهرة طيبة .

فهززت كتفـي واجبته :

ـ ليست المشكلـة هي الوقت فقط . اين نذهب؟اي مكان ؟

ـ حقـا ، يلزمنـا هـذا ايضا ، مكـان .

ومرت بضعـة ايام حاولت فيهـا جاهدا ابعاد الامر عن ذهني . وكدت فعلا انسى هذا الموضوع ، وذات صباح ، وكان هذا اليوم عطلـة رسميـة في الحكومة ، امكنني لهذا السبب ـ ان اتصفح الجريدة بشيء من الدقة،حتى وصلت لصفحةالوفيات .شعرت بشيء كالتيارالكهربائي يسري في مؤخرة رأسي، هذا الشعور الذي يحدث عندمـا اكتشف ان صرصارا من النـوع الذي يطير قد حط على رقبتي . مثل هذا الموقف عندمـا يحدث في فيلم سينمائي عادة تصحبه موسيقى تصويرية تتكون من جملـة واحدة تشبه الانفجـار الذي يتداعى تدريجيا ، يعبر عن رهبة الموقف وتساعـد المشاهديـن على الحصول على الانفعال الكامل . ولكن الحياة الواقعية ـ للاسف ـ لا تصحبهـا موسيقى تصويرية ، وهذا هو السبب في انها ـ في رأيي ـ لا تستحق المشاهدة . لعل هذه النزعـة والى حد ما ، اثر من اثار هـذهالمفاجاة وما نتج عنهـا من احساس بالمرارة لا اظـن انني سأتغلب عليه . كلمات قليلة ، لم يتصور عامـل المطبعة ابدا ما يمكن ان تحدثه في نفس شخص مثلي :

« اسرة المرحوم ... » ثم بخط كبير ، واضح ، كأنه القدر نفسه: « حسن الضوي » ! تحيى الذكرى السنوية الاولى لوفاتـه بتلاوة آي الذكر الحكيم ... بمنزله (٣٠! شارع الاشجار ! بحلوان ! «الذكـرى السنوية ؟! كيف ؟! لقد قابلته منذ ثلاثة اشهر ـ وبضعة ايام ـ فـي المأتم ؟ كان ميتا عندما قابلته ؟ استبعدت تمامـا فكرة تشابه الاسماء ، فالحبكة ـ كما يقولون ـ قد اكتملت تماما ، وانا رجل ادب، اعيش بالادب والشعر ، يستحيل ،هذا هـو حسن الضوي الذي كنت ابحث عنه ، ولكن ، واأسفاه ! جثة هامدة ! حسن حسني ، لن ينقذني الا حسن حسني، هو الوحيد الذي يقاسمني هذا السر وهو الوحيد الذي يمكنه ان يفهمني. طلبته تلفونيا وكانت الساعة ما تزال منتصف الثامنةصباحا طلبت ايقاظه وكنت اتصور منظره بدون النظارة وهـو يتخبط الـى التليفـون :

ـ حسن ! حسن ! تعـال حالا .

ـ ماذا حدث ؟ القيامة قامت ؟

وتثاءب طويـلا ، فصحت بـه .. هامسـا :

ـ وجدته .. وجدت حسن الضوي !

ـ صحيح ؟ الف مبـروك ...

ـ هكـذا ؟

فرفع عقيرتـه صائحـا :

ـ طبعا هكذا ... اتريدني ان ادهش لانـك عثرت علـى شخص موجود ؟ ما الغريب في هذا ؟ رأيت شخصا ثم بحثت عنه ثم وجدته، اهذا يستحق ان توقظني من النوم وانا سهران للصباح ؟

ـ فيم كنت سهران ؟

فتثاءب ثانيـة وقال :

ـ خلينا في حسن الضوي .

ـ ارجوك .. تعال بسرعـة .

وأخذت انمشى في المنزل في انتظار حسن ووالدتي ترمقنـي بانظارهـا الممتلئة بالحيرة والنكد . واخيرا افرغت ما في نفسها :

ـ لو كنت فقط تقول لي يا بني ...

ـ اسمعي .. سأقول لك ، اصابتني لوثة لاني لم اتزوج،وعلاجي هـو الزواج ، نعـم ، هذا هـو الحل

فمصمصت شفتيهـا قائلـة :

ـ معلش ، اسخر مني كما تشاء .

ثم اضفت قائلا لنفسي :

ـ النساء تظن ان الجنس لا يمكن الحصول عليه الا بالزواج . لماذا لا يسألن حسن حسني اين قضى سهرة امس ؟

ورفع حسن حاجبيه بصعوبة وقال :

ـ حلوان ! يا نهار اسود !

ـ سادفع ثمن البنزين ، لا تقلق .

ـ ليست هذه هي المشكلة يا استاذ .

ـ ما المشكلة ؟

فرمى نفسه على مقعد وثير وطلب ان يشرب فنجان قهوة ، ثم اجاب :

ـ المشكلة هي ... لماذا تريد ان تذهب ؟

ـ لماذا ؟ وكيف يمكنني ان اتجاهل الامر ؟

ـ الا ترى انك لن تقابل حسن الضوي؟

ـ لماذا ؟

فصاح بكل قوة :

ـ لانه مات ! يا غبي ! لماذا توقظني من النوم في يوم كهذا ؟

ـ انا غبي ؟ كيف اذن قابلته منذ ثلاثة شهور ؟

فتثاءب قائلا :

ـ هذا كان شخصا اخر بنفس الاسم . ولعله لم يكن حتى بنفس الاسم ، هو قال لك « حسن الضوي » ولم يكمل الجملة . وكان يجب ان تسأله :

« ما له حسن الضوي ؟ »

ـ لماذا لا تعاونني في حل هذه المشكلة ؟

ـ لانها لن تحل . اذا كانت سنوية اليوم هي سنوية حسن الضوي الذي تبحث عنه فلن يمكنك ان تعرف اصل الموضوع من اقاربه . واذا كانت سنوية رجل اخر فمن باب اولى لا يوجد داع لحضورها . ثم قل لي ، هل تعرف احدا من اقاربه ؟

لا ....

ـ كيف اذن نحضر الذكرى السنوية ونحن لا نعرف احدا منهم ؟

ـ وماذا في ذلك ؟ حسن الضوي نفسه حضر مأتم زوج خالتي وهو لا يعرف احدا من اهل الميت .

فرمقني بخبث وقال :

ـ كيف ذلك ؟ كان يعرفك انت ؟!

ثم اضاف :

ـ ولا اظن انه سيحضر مأتمه هو ، او ذكراه السنوية .. اسمع ..

ـ نعم ؟.

ـ لديّ فكرة .. اذا امكننا ان نركب صاروخا سريعا جدا ينقلنا الى كوكب اخر يبعد عن الارض بمقدار سنة ضوئية ، على ان نصل هناك بعد يوم او يومين .. فان حسن الضوي سيكون ما زال حيا بالنسبة لنا ، ويمكنك من هناك ان تشاهد مأتم زوج خالتك وحسن الضوي وهو يصافحك . وهناك طريقة اسهل من ذلك . تخيل اننا هناك الان ، دون الحاجة الى ان ننتقل فعلا ، فهذا في الواقع ليس ضروريا ، فنحن لا نريد عينات من احجار هذا الكوكب ، كل ما يهمنا هو الرجوع الى ايام حسن الضوي ، الم يخطر ببالك ابدا ان كل هذا قد يكون من ابتداع خيالك ، بما في ذلك المأتم والاتوبيس والتلفزيون ؟

فاطرقت برهة ثم قلت له :

ـ ليس هذا هو ما انتظره منك يا ابا علي . اتسخر مني ؟ والنعي من ابتداع خيالي ايضا ؟

فصاح غاضبا :

ـ وماذا تريد مني ان افعل ؟ الحياة معقدة بما فيه الكفاية فبالله عليك لا تعمد الى التسبب في مزيد من التعقيد وخلق المشاكل من لا شيء . حبة ، تعمل منها قبة . بل قد لا تكون هناك الحبة نفسها . عبث اطفال لا يليق برجل مثلك . انس هذا الموضوع بالله عليك وبدلا من ان تقضي ليلتك في البحث عن الاشجار وحضور السنوية ـ وقد لا تجد شارعا بهذا الاسم ، بالمناسبة ـ تعال معي .

ـ الى اين ؟

ـ الى حيث كنت ليلة امس .

ـ واين كنت ؟

فمد ساقيه على منضدة صغيرة امامه ، واتجه ناحيتي باحدى نظراته الخبيثة قائلا :

ـ سأحكي لك ...

ميكس تيودوراكس :
تنويعات على لحن الثورة

— ١ —

حين سرقت النار
من آلهة الاوليمب، واحرقت الاسفار
(الصمت — الخوف
الصمت — الموت
الصمت — الكبت
الصمت — المنفى ..)
هاجرت مع الانهار

هاجرت مع الغابات ، مع الاشجار
وخرجت غريبا تحمل جرحا :
وطنا نام مغنّيه
في تيه الصمت، وفي صمت التيه..

●

حين رفضت الصخرة
(الصمت — السجن
السجن — الصمت
الصمت — الحزن
الحزن الصمت ..)
واخترت الثورة
الجرح الدائم ، والميلاد الدائم
والهجرة
عبر الغابات ، وعبر الرايات ،
وعبر منافي العالم
احببنا فيك الجرح الناري
المتفجر شمسا ، وينابيع
وبساتين
— نحن الفقراء ، ونحن المقهورين
ونحن المكلومين ، المحزونين —
لا نحمل الا سيفا مكسورا
او حزنا مكسورا
او قلبا مكسورا
او علما مكسورا

نطفو فوق الحزن الكامن نترقب
طيفك فوق السور
وترا مشدودا يتفجر باللحن المحظور
نرفع رايتنا ، ونعيد براءتنا الاولى
عبر الكلمات ، وعبر الرايات
ننهض من تابوت الاموات
نحرق سفر الصمت، ونوقد شمس
الغابات

ننطق — بعد الفرح الصوفي ، وبعد
العجمة
بالكلمة ..

●

كنا ننتظرك في قريتنا عند الجسر ،
وعند الضفة

وكأنك تجري في نهر النيل
عشبا ، او ريحا ، او طيرا
يسأل عنا اذ تتخطفنا الرجفة
ونبيا يأتي بالمعجزة، ويخطب فينا
لكنك واصلت الهجرة ، لا تأتينا
الا في الرؤيا

تسقينا من لحن الالفة
نعرف انك منا ، نعرف انك فينا
وبأنا منك ، وأنّا فيك
نتفتت حزنا ، نبكي شجنا
تبكينا ، او نبكيك
تلقى — في أضلعنا — وطنا
نلقى في لحن الرؤيا — وطنا..

●

— ٢ —

دو
ري
مي
فـا
صول
لا
سي ..

الايقاع الاول «زوربا»
الايقاع الثاني «زد»
الايقاع الثالث سفر الثورة ،
والهجرة في زمن التقويم الشمسي

دو
ري
مي
فـا
صول
لا
سي ..

«ميكس تيودوراكس»
«ميكس تيودوراكس»
يصعد ايقاع السلم
يضرم
نارا من جبل الاوليمب الصخري ،
ويشتل لحن الثورة في كهف
الليل ،
ويكبر فينا
لكن لا يهرم ..

●

«ميكس تيودوراكس»
تنويع ناري يتبرعم
بين ضلوع الفقراء المطحونين ،
المقهورين ، المكلومين
دو
ري
مي
فـا
صول
لا
سي
مفتاح السلم ..

●

«ميكس تيودوراكس»
لست غريبا فينا
ها نحن — وقوفا — نضرم
نارا فوق الجبل ، ونحلم
بالانسان القادم عبر التنويع الناري،
ونحلم
بالايقاع الناري المتبرعم ..

●

دو
ري
مي
فـا
صول
لا
سي
«ميكس تيودوراكس»
يتبرعم
يكبر فينا ، لا يأفل ، لا يذبل ،
لا يهرم ..

المنصورة (ج.ع.م) **محمد يوسف**

جمال عبد الناصر

في ضوء الشفق الوردي
وسكون الريح الخضراء
يخرج من مسجده الهادىء، يتمشى في كورنيش النيل
يتأمل قانون صراع الاضداد ، ونفي النفي
والموج السابح تحت سماء الاهرامات
والسمك السابح تحت الماء
وصهيل جواد الموت القادم بعد شهور الصمت
وغناء الصياد العائد نحو الزوجة والاولاد

ويتابع سيره
نحو حدائق قصر القبه
يفتح باب الغرفة ، يجلس في مقعده المعهود
يتصفح كل الصحف اليومية
يتسمع موجز نشرات الاخبار
يقرأ بعض قرارات الدولة في امعان
ينظر بعض قرارات الدولة خطفا
ثم يدخن بعض الوقت
يسترخي .. ينظر في اللاشيء
ثم يسجل افكارا طارئة في دفتره الشخصي ،
افكارا اخرى فوق التقويم السنوي
ويغادر بالخطوات الثابتة العجلى ...
حتى يدخل اسواق الاحياء الشعبية
يتفقد سلع الحاجات اليومية
ينظر تسعيرات البقالين
يتلمس كلمات الناس الساخنة العفويه
حول غلاء الاسعار ، واشكالات الحل السلمي
وهموم الحرب
والسوق السوداء ..!

ثم يتابع نحو مصانع حلوان
يتأمل سير العمل الدائب ، ووجوه العمال
بعد غياب الشفق تماما ، يدخل سيناء
يتجول نصف الساعة
في ارض الموتى المنبوذين
يقرأ ، في حفنة رمل ، فاتحة القرآن
ثم يذرّي الرمل على أشرعة الريح
يدفن عظمة ميت تلمع تحت ضياء النجم
يتردد ثانية ، ثم يقرر
ينزل وكر القادة في جيش الاعداء
يتصفح تكتيكات المستقبل
يأخذ رمز الشيفره
يتضايق .. يخرج ، يتنفس ريح الصحراء
يلقي سمعه
نحو هضاب الاردن ، على عمان ..
بعد قليل يعبر ، نحو الطرف الاخر
يتفقد قوات الجيش الرابض عبر شقوق الارض
يجلس بعض الوقت
بين كبار الضباط ، يفكر .. يسمع
يخرج ، يمشي بين الجند
يبسم ، يكتب كلّ الرغبات
بعد النوم يعود اليهم
يرفع كل الاغطية المنحسره
يصعد برج المرصد
يرفع ياقة معطفه الشتوي الاسود
يرقب دوريات الاعداء

عند طلوع الفجر
يرجع نحو المسجد
يدخل غرفة نومه
عند طلوع الشمس ينام !

٢٨ – ١٢ – ١٩٧٠

حلب — صباح الدين كريدي

النجـاة قصة

بقلم اسكندر لوقا

ابتعدت الباخرة عن الشاطىء ، وبدات احجـام الناس والمنازل تصفر وتصفر . وكانت الايدي ما تزال تلوح بالمناديل البيضاء ، ثم لا تلبث ان ترتد بها الى المآقي لتجفف ما علق بها من دمع .

على الشاطىء ، امتنع رجل عجوز عن مغادرة مكانه، ريثما تذوب النقطة السوداء في البحر . كان وجه الابن الحبيب ما يزال يطل عليه من بعيـد حاملا معه دفء انفاسه على صدره وبين عينيه .

وعلى الرمـال القريبة من رصيف الميناء وقف طفلان يرميان بسنارتيهما الى الماء يبحثان عن صيد .

((سيكون صيدي دسما . هكذا رددت بيني وبين نفسي قبل ان تطأ قدماي ظهر السفينة قبل عشريـن عاما.لكن الصيد تجسد خيبة لم تكن على البال ،فعدت الى وطني اضع جبيني فوق ترابه واصلي .

اقترب شاب نحيل من الرجل العجوز وامسـك بذراعه . لكن الرجل العجوز رفض الانصياع اليه . كانت النقطة السوداء ما تزال تسبح فوق الماء ، ولم يكرر الشاب محاولته . احترم صمت الرجل واطال فترة الانتظار الى ان يقرر هـو نفسه زمن العودة .

بيد ان الرجل العجوز وقف طويلا ولم يقرر زمـن العودة . لم تكن الرؤية واضحة امام العين بسبب انعكاس اشعة الشمس الغاربة ، الا انه بقي مستمرا في تأملاته.

سأله الشاب بتحفظ : هل ترى الباخرة ؟

هزّ الرجل العجوز رأسه بالايجاب .

كان الشاب واثقا من ان البحر طوى الباخرة منـذ فترة ، ولم يعد يرى سوى اجنحة الطيور التـي تلامس وجه الماء صاعدة هابطة عليه . وبرغم ذلك بقيت عينـا الرجل العجوز معلقتين بعيدا ، عند نقطة التقاء البحـر بالسماء . ثم تمتم بصوت مسموع صلاة قصيرة ورسـم علامة الصليب .

((خيّل اليّ في البدء ان الامنيات التي رافقتني الى بلاد الغربة ، ستنقلب خلال شهور قليلة الى واقع ملموس بين اناملي : ثورة استطيع ان اصنع بها المستحيل. وحدث ما توقعت ، لكنني لم احتمل سماع رنين القطع الذهبية في جيبي . كانت القطع الذهبية تشدّني الى ذكريـات طفولتي المحرومة ، فالقيت بنفسي في غمار التجارب حتى تلوثت قدماي بوحول المستنقعات . وبدت لي غربتـي شدقا يريد ابتلاع العالم كله . ولم اقرر العودة الى وطني خائبـا)) .

عندئذ اقترب الشاب وهمس في اذن الرجل العجوز: هل ترغب في العودة ؟

قال الرجل العجوز بصوت رقيق : بالطبع سنعود، ولكن ليس قبل غياب الباخرة .

وامتدّ بصر الشاب نحو الافق . كانت النقطـة السوداء قد ذابت في جوف الماء ، ولم يعد لها ادنى اثر. وكانت الشمس ايضا قد غاصت في الماء مخلّفة وراءها الصمت . وبقيت عينا الرجل العجوز ترصدان البحر .

((كلمات الرسالة التي جاءتني من الوطن اكـاد اذكرها حرفا حرفا : منذ ان غادرت البلد ، امك لم تبرح

نافذة غرفتها المطلة على البحر . عيناها دائما ترصدان حركة البواخر في الميناء . يخيّل اليها انك تطفو على وجه الماء في طريقك الينا ، بين لحظة واخرى ..»

وارتد بصر الشاب ليستقر على وجه الرجل العجوز، وسمعه يسأل : هل حل الظلام ام ان عينيّ لا تريان ؟

اجابه الشاب بهدوء : بل حل الظلام .

واضاف بلهجة مطمئنة : رافقته السلامة . سيعود الينا غنيا بتجاربه .

«كانت تجاربي قد تنوعت اكثر مما رغبت . ولم ارتدّ الى نفسي الا بعد ان استسلمت للشيطان وبات جمع الثروة هدفي الاسمى . واني لاذكر كيف وقفت بين يديّ راعي الكنيسة احدثه عما اقترفت فقال : لا يقدر خادم ان يخدم سيدين الله والمال ، تلك هي وصية سيدنا يسوع . وعندما سكت سمعت صوتا في اعماقي يقول : غفرت خطاياك ، اذهب وصلّ : لا تدخلنا في التجربة ولكن نجنا من الشيطان ، آمين » .

كانت النقطة السوداء ما تزال مرسومة في بؤبؤ عينيه . بل ان الرجل العجوز اكد لمرافقه انه يرى الباخرة بحجمها الطبيعي وفوق احدى شرفاتها ولده الوحيد يردد: انتظرني .

ثم سال الشاب ببراءة طفل : تراني سأعيش حتى يعود ؟

تضاحك الشاب وهو يتأبط ذراعه في طريق عودتهما الى المنزل وقال : فيما اعلم يا عم لم ترد له طلبا. هذا الطلب لن ترده ايضا .

هزّ الرجل العجوز براسه وهو يتفحص مواقع قدميه ، وزفر زفرة طويلة ولم يتكلم طول الطريق .

«كانت الاخبار التي تصلني من الوطن تؤرقني ليل نهار : والدك بدأ يتضجر من تصرفات امك . في البيت لا تنقطع المناحة . صورتك لا تنزل من يدها .

كانا متاكدين من عودتي بعد خمس سنوات على الاقل . لكن الاخبار حملتني على العودة الى الوطن بعد سنتين فقط . كانت امي قد كبرت خلال هاتين السنتين مئة عام . وعندما تلقفتني بصدرها عجزت عن شدّي اليها بنفس القوة التي ودعتني بها . نظرت اليّ طويلا كأنها في حلم ثم قالت : كبرت يا ولدي .

وتعلقت عيناها بالاخاديد المرسومة على جبيني ، وبالشعرات البيض التي وشحت شعر رأسي . لم انطق بحرف وبقيت غارقا في دفء انفاسها على صدري وبين عينيّ .

ودخل الرجل العجوز الى غرفته ، وتفحص الصورتين المعلقتين على الحائط :

زوجته التي رحلت منذ سنوات . ابنه الوحيد الذي رحل اليوم .

ثم بدأ يتنقل في ارجاء المنزل كمن يمشي في طرقات مدينة يجهلها . تراءت له غرف المنزل اوكارا مهجورة لم يطأها قدم الانسان منذ قديم الزمان . لكنه حرص على الصمت . وعندما سأله الشاب عن رغباته قبل مغادرة المنزل قال : لا تنس عمك مطانيوس ، احضر دائما .

وقبّل الشاب يد عمّه وخرج .

في تلك الليلة لم يغلق الرجل العجوز نافذة غرفته . بقي ساعات طويلة يستنشق هواء البحر ، وتتلمس يداه ملامح وجه يطل عليه ، بين الحين والاخر ، من وراء النافذة .

كان الهواء في تلك الليلة شديدا وقارسا .

لكن النافذة بقيت مفتوحة على مصراعيها ، ولم تقو اليد اليابسة على اغلاقها .

«لم اعد اشعر بثقل الوحول العالقة بقدميّ . وكلما نظرت الى النافذة المغلقة في غرفة منزلنا المطلة على البحر ، امتلأت باحساس الغريق الذي ينجو من موت محقق . وفي اذني دائما تتردد وصية راعي الكنيسة في بلاد الغربة . امي او السفر . قررت ان الازم الاولى واتخلى عن الاخر » .

في اليوم التالي خرجت جنازة صامتة من البيت المطل على البحر . وكان الهواء ما زال شديدا وقاسيا .

دمشق — **اسكندر لوقا**

هل كان كافكا صهيونياً ؟

بقلم أنور الغساني

لم يكن فرانز كافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) عند وفاته معروفا ، وقد بدأت شهرته بعد الحرب العالمية الثانية بارتفاع عدد طبعات مؤلفاته في اوربا واميركا ، ووصل تاثير هذا الارتفاع المفاجىء الى البلاد العربية في منتصف الخمسينيات عندما ظهرت الطبعة الاولى لقصته «المسخ» التي ترجمها منير بعلبكي .

لقد مارست مؤلفات كافكا ـ وخاصة في اعوام الستينيات ـ ولا تزال ، تأثيرا هاما في توجيه الادب القصصي الحديث في اللغة العربية ، ودخلت النقد الادبي العربي عن طريقها تعابير جديدة مثل: الاتجاه الكافكوي ، شخوص كافكا ، عالم كافكا، التاثر بكافكا.. الخ. لقد كانت روايات كافكا جزءا من مجموع الروايات والدراسات النقدية المعاصرة عن الرواية في الاداب الاوربية ، يمثل ادب كافكا بالنسبة لما يسمى اليوم بالرواية الجديدة في اوربا عنصرا هاما من عناصر بدايتها .

ان ادب كافكا ـ شكلا ومضمونا ـ لم يقيّم جديا من قبل النقد الادبي العربي حتى الان ، وبالتالي لم يقيّم موقف كافكا السياسي الاجتماعي من مشاكل عصره .

ان نتاج كافكا يقيم في اوربا واميركا انطلاقا من وجهتي نظر اثنتين : الاولى ، وجهة النظر البرجوازية التي تؤكد على ان فكر كافكا مواصلة لفكر تولستوي ولكن بشكل جديد يتميز بالجنوح الى الرمزية وبالبحث المتواصل عن الاله . فكر ديني لا عقلي ، ذاتي وجودي . انه البحث عن الخلاص الذاتي في عالم ومحيط لا يقدمان غير الضغط والقيود للفرد . الثانية ، وجهة النظر الماركسية التي ترى في ادب كافكا انعكاسا اصيلا لأزمة الفرد في المجتمع البرجوازي الذي يمر بفترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الاحتكار والاستعمار ، فترة اشتداد التناقض بين الفرقاء الرأسماليين على المسرح الاوربي ونهوض الطبقة العاملة ، ومع الاعتراف بأصالة كافكا الادبية فانه لم يتخذ ، وفقا لوجهة النظر هذه ، موقفا ايجابيا موضوعيا من قضايا عصره الاساسية .

المسالة الاخرى التي ما زال النقاش جاريا حولها والتي لم يتوصل اي فريق الى حل بشأنها هي : موقف كافكا ، كيهودي ، من المسالة اليهودية ومن الحركة الصهيونية . والغريب ان الصحافة العربية عامة والادبية منها خاصة ، لم تكتب شيئا حول هذه المسالة (١) .

يتحدث كافكا في يومياته (١٦ كانون الثاني ١٩٢٢) ص ٣٣٩ (طبعة بنكوين الانكليزية ١٩٦٤) عن التوق الانساني لبلوغ «الحدود الارضية الاخيرة» ، وعن نشاط الكاتب باعتباره جزءا من هذا التوق، معتبرا الكتابة «هجوما على الحدود ، التي لولا تدخل الصهيونية لامكن تحويلها الى عقيدة سرية جديدة اشبه بالقبلة» (القبلة ـ بفتح القاف والباء ـ تعليم صوفي عند اليهود) .

ويظهر كافكا حينا اخر كداعية للصهيونية ، وان يكن في نطاق علاقاته الشخصية . اذ يتحدث في رسالة كتبها الى صديقه ماكس برود (٢) عندما كان مقيما في نزل بمقاطعة بوهيميا الشمالية عام١٩١٩ (نشرها برود في الطبعات الكاملة لمؤلفات كافكا بعد ١٩٤٨) عن فتاة يهودية تدعى جي . دبليو تعرف عليها هناك . ويصف كافكا الفتاة بانها «شجاعة ، مخلصة ، وتحب التضحية ...» ثم يقول « هل تستطيع ان تعيرني ـ المرحلة الثالثة من الصهيونية ـ (٣) لكي اعطيها اياه لتقرأه ، او اي شيء اخر تراه مناسبا . انها قد لا تستطيع ان تفهم ما تقرأ وقد لا يهمها ، كما انني لن احاول الضغط عليها ، ولكن مع كل ذلك ، ويؤكد كافكا في رسالة ثانية «وفيما عدا ذلك فهي ليست ابدا مقطوعة الصلة بالصهيونية كما اعتقدت في البداية ، فقد قتل خطيبها في الحرب ، وكان صهيونيا ..»

يعلق برود على تعليق كافكا حول تدخل الصهيونية فيما اسماه كافكا الهجوم على الحدود الارضية الاخيرة ، بأن كافكا لم ينتقد بذلك جوهر الصهيونية وانما بعض جوانب نشاطها السياسي ويرى برود انه «اذا فهمنا ان الصهيونية تعني فقط الاهتمام بالمؤتمرات والمناقشات والشؤون السياسية فبالامكان القول بان كافكا لم يشارك عمليا في الحياة الصهيونية . لقد كانت مشاركته اكثر شخصية ، وكانت بكليتها مشاركة «من الداخل» «صامتة وصادقة»....» (ماكس برود ـ فرانز كافكا : معتقده وآراؤه ـ الطبعة الالمانية ، سويسرا ١٩٤٨) . ويتوصل برود بذلك الى «ان كافكا اصبح صهيونيا ، مدفوعا بقواه الروحية السرية ، وقد سعى لتعلم اللغة العبرية ، وتوجد في مخلفاته مجموعة من الدفاتر المليئة بتمارين اللغة العبرية .... وحتى في السنوات الاخيرة من حياته كان يذهب للاستماع الى محاضرات عن التلمود في الكلية اليهودية ببرلين . وقد تطورت معرفته الى حد انه كان يستطيع قراءة رواية من تاليف برنر في نصها الاصلي ، وكان يحدثني في كثير من الاحيان عن رغبته في الهجرة الى ارض اسرائيل ليعيش هناك ويكسب عيشه باداء عمل يدوي بسيط» (المصدر السابق ص٧١) . ولكن كافكا نفسه يعود ليصرخ «ما الذي يجمعني واليهود ؟ ان من

الصعب القول بوجود شيء يجمعني حتى مع نفسي ، ان علي ان اقف ساكنا في زاوية ، واتقبل بسرور واقع انني استطيـــــع ان اتنفس» (اليوميات ١٩١٠ - ١٩٢٣ الطبعة الانكليزية ص ٢٥٢) ويرد برود على هذه الصرخة بسخرية غامضة قائلا «ان يومياته مليئة بالاحلام وبدايات القصص القصيرة والرسومات» .

هنا يجب ان نتوقف قليلا :

اننا بالتأكيد امام حالة شيزوفرينيا نموذجية خاصة بالكاتب في المجتمع البرجوازي ، حيث يصبح من غير الممكن وصوله الى موقـــف موحد عام . ان رجلا مثلا كافكا ، نشأ في اسرة تاجر يهودي يمثـــل نموذج عقلية البرجوازية المتوسطة في مجتمع الرأسمال المتطور ، اسرة تمثل بصدق انغلاق الاقلية اليهودية الناطقة بالالمانية في براغ فـــي بيئة تعيش فيها تيارات سياسية مختلفة . ان رجلا ينشأ في بيئـــة كهذه يصعب عليه اتخاذ موقف ايجابي موضوعي ، فكافكا الـــــذي سحقته علاقة اسرته السلبية به واحتقار والده لنشاطه الادبي والذي لم يستطع ان يكتشف هوية القوى الايجابية الفاعلة في عصره ومجتمعه ليقف من ثم ، سياسيا ، الى جانبها باعتبارها تمثل روح التقدم العام وتطلعاته الذاتية هو نفسه ، وتقدم الامل في حل عقد المجتمـــــع البرجوازي ، اي الطبقة العاملة ونظريتها وحلفاؤها . ان كافكا لـــم يستطع ان يتخذ غير موقف ذاتي مضطرب من المسألة اليهودية علـــى الرغم من ان المسألة اليهودية كانت تقف يومئذ امام حلين : الاول ، حل صهيوني تروج له المنظمة الصهيونية ويقضي بالسيطرة على ارض اخرى، ودفع اليهود في كل انحاء العالم الى الهجرة اليها واستعمارها وتحقيق امتداد رأسمالي في ارض اخرى تتم السيطرة عليها بالقوة، اذا اقتضى الامر (وقد وجد هذا الحل اول اطار عملي له في وعـــد بلفور ١٩١٧) . الحل الثاني ، هو الحل الماركسي القاضي باعتبـــار المسألة اليهودية في كل بلد ، جزءا من قضية الشعب العامة ونزع الطابع القومي الذي تسعى الصهيونية بشوفينيتها المعروفة الـــى تثبيته ، عنها .

ان برود ، المقيم حاليا في تل ابيب ، كان اقرب الاشخاص الى كافكا ، ويعتبر في مجال النقد الادبي «رجل كافكا» وهو يحاول حتى اليوم ان يصور كافكا كيهودي وعى الصهيونية بعمق ولم يتخذهـــا واجهة شكلية . غير ان حجج برود يجب ان تمتحن بدقة ، فهنـــاك احتمال قوي ان يفسر برود كل ما قاله كافكا وفق ما يراه ليخرج به في النهاية صهيونيا كاملا او صهيونيا غلب على امره . لنستعـرض بعض الوقائـــع :

يذكر برود في كتابه (سيرة حياة فرانز كافكا - الطبعـــة الانكليزية ، نيويورك ١٩٦٤) بأنه تعرف على كافكا في جامعة براغ خلال العام الدراسي ١٩٠٢ - ١٩٠٣ ، وبعد ذلك بعشرة اعوام اتصل بـــرود بالمنظمة الصهيونية (ص ٤٢) ويروي انه وبعد انتمائه حاول اقناع كافكا بوجاهة السياسة التي تنتهجها المنظمة الصهيونية ، وكان كافكـــا يناقشه باستمرار حول هذه المسألة (ص ١١٢) . والظاهر ان برود لم يستطع اقناع كافكا كليا ولكنه يشير في موضع اخر الى مناقشـــة حدثت بينهما يوم الثامن عشر من كانون الثاني ١٩١٣ وهما يتنزهان في قارب على نهر المولدافا فيقول «ومنذ ذلك الحين اقترب كافكا بصورة واضحة من موقفي من الصهيونية ، وفي عامي ١٩١٨-١٩١٩ المشحونين بالاحداث ، وبعد تشكيل الهيئة الوطنية اليهودية وانشاء المدرســـة اليهودية قام كافكا بتعضيدي بالنصائح والاهتمام والتشجيع والموافقة الطيبة، وكان اعترافه باهمية عملي، اعظم اسناد لي - واخيرا وعندما بدأ يدرس العبرية بجدية ، تجاوزني تماما واصبحت متخلفا عنه فـــي هذا المجال » .

وماكس برود ، هو نفسه الذي يشير اليه كافكا ببرود وبانزعاج خفيف في يومياته ، ويكتب عنه فيها بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٩١٣ ، قائلا : «انه يصبح غريبا بالنسبة لي اكثر فاكثر ، لقد كان في كثيـــر من الاحيان غريبا بالنسبة لي ، والان اصبـــح انا ايضا غريبـــــا بالنسبة له » .

لقد كان برود ، الاقل موهبة ، مبرّزا في الجانب العملي لنشاطه الادبي والسياسي ، ومنذ بداية وجوده في الجامعة وتعرفه علـــى فيليكس ويلش (٤) الذي كان هو الاخر صهيونيا متعصبا وصديقـــا لكافكا ، حاول الاثنان جذب كافكا الاكثر موهبة والفاشل في الجانب العملي من نشاطه ، الى المساهمة في نشاطهما السياسي ، غير انه لا توجد اسانيد تاريخية تؤكد ان كافكا انتمى الى المنظمة الصهيونية في براغ رسميا ، وعلى الرغم من انه كان يعي «ازمته» كيهودي الا انه لم يمتلك الطاقة الضرورية ، على ما يبدو ، او الميل العدواني الشوفيني الخالص ، وهذا مرجح ، لاتخاذ موقف اكثر فعالية في اطار نشاط صهيوني رسمي .

قد يبدو هذا الاستنتاج مبكرا وناقصا بعض الشيء ، اذا اخذنا في اعتبارنا وثائق اخرى حاول برود تنفيذها ليثبت رأيه في صهيونية كافكا . مثال ذلك : الدراسة التي نشرها البير ميكوين في مجلـــة «الازمنة الحديثة» (تشرين الاول ١٩٤٥) ورأى فيها ان كافكا لم ير حلا للمشكلة اليهودية الا بالرجوع الى المسيحية . كما ان الناقــــد الماركسي الالماني كلاوس هيرمسدورف يرى في كتابه عن كافكا (برلين ١٩٦١) بأن كافكا لم يجد لا في المسيحية ولا في الصهيونية الحـــل المطلوب. وظل فرديا سلبيا في موقفه تجاه عصره. ويورد هيرمسدورف مقطعا مما كتبه كافكا يقول فيه «انني لم ابعث الى الحياة مجددا من خلال المسيحية الفاربة مثل كيركارد ولم تقتنصني تلك الخيوط الهاربة لجلباب الصلاة اليهودي مثل الصهاينة ، انا اما نهاية او بدايـــــة» (ص ١٢٠ ، المجلد الخامس من المؤلفات الكاملة ، الطبعة الالمانية ، فرانكفورت ام ماين ١٩٤٦) .

ان التقييم الماركسي العام لادب كافكا واضح ومحدد، وعلى الرغم من قلة حماس هذا النقد لذاتية كافكا المغلقة على نفسها والتي لا تفتح الا لاستلام «القنص اليومي» من الانطباعات ، التي تعود فتعكس بعـــد عملية «هضم» سرية ، بصورة انسانية الى حد ما ، بالرغم من كل هذا قيّم النقد الماركسي الجانب الايجابي لدى كافكا تقييمـــا موضوعيـــا واعتبره يتمثل في تصوير كافكا الجيد لسلبية البرجوازية الصغيرة في التكوين الاجتماعي الرأسمالي . ولكنه لم يصل الى قول فصل في علاقة كافكا بالصهيونية .

اما النقد الادبي البرجوازي ، فهو في كله اكثر بكثير من النقد الادبي الماركسي الخاص بكافكا ، وفيه لا توجد وحدة في الاحكام .

لنأخذ المسألة من ناحية اخرى ولنقترب منها اكثر . لنمتحـــن مثالا جديدا من برود الذي كتب المجلدات عن صديقه كافكا واثرى من وراء ذلك . يقول برود «ان كافكا اكتشف بحكمته ذلك العنصر الذي لا يمكن اتلافه لدى الانسان ، ان لكافكا علاقة ايمان ايجابية بالجوهر الميتافيزيقي للعالم ، انه بطل ديني من مرتبة الانبياء ...» (فرانـــز كافكا : معتقده وآراؤه ص ٧) .

ماذا يعني هذا ؟

ان برود يحاول عن طريق طرح كافكا كخليفة يهودي لتعاليـــم تولستوي التأكيد على ان كافكا لم يكن غير «الصـــورة النبيلة» !! للكاتب الصهيوني الذي يؤمن تقليديا بمقولات دينية متعصبة غامضة تؤلف بمجموعها جوهر الصهيونية . ويريد برود بذلك التوصل الـــى ازالة كل امكان لاكتشاف اي تناقض ينسف مقولته عن صهيونيـــة كافكا الذاتية غير الرسمية (كما يحب هو ان يصورها) ، اذ ماذا يعني مصطلح الجوهر الميتافيزيقي للعالم ؟ انه ليس اكثر من هلوســـة

صوفية ، وعلى الرغم من أن الكاتب الذي توجهه دائما بوصلة مجهولة نحو التأمل الميتافيزيقي (وقد يكون ذلك مبررا بالنسبة لكافكا بسبب ظروفه الذاتية ، مرضه ، تعاسته ، فشله مع النساء ... الخ) يظل ضعيف المناعة تجاه النظريات الرجعية (كالصهيونية مثلا) ، الا ان انهماك كافكا الشديد بالبحث عن تفسير للتعاسة العامة لم يترك له فضلة من طاقة تمكنه من التحول الى الاهتمام بالجهد الشوفيني للصهيونية او المساهمة فيه بجدية .

ان هذا امر يجب ان يسجل لصالح كافكا ، على الرغم من اننا لا نعرف فيما اذا كان مقصودا منه ام غير مقصود .

والظاهر ان كافكا من الناحية الاخرى ظل خلال بعض «الصحوات» العملية يجتهد للمحافظة على حدود كيانه كيهودي وكيان الاقلية اليهودية (اهتمامه بالمسرح اليهودي مثلا) وعلى علاقته بالمنظمة الصهيونية ، عن طريق اثنين من اشهر الصهيونيين الشباب وأقربهم اليه في براغ يومئذ وهما : ماكس برود وفيلكس ويلش . ان هذا التناقض بين حالة «الاهتمام الجدي المحدود عامة» وحالة «الاهتمام الجدي غير المحدود احيانا» يمكن تفسيره بعجز كافكا عن القبول بمفهوم واحد ثابت عن العالم يمكنه من تحديد موقفه من مشاكل عصره الاساسية ، وعجزه بالتالي عن تحديد موقفه علميا من المشكلة اليهودية وبالتالي من النشاط الصهيوني ، ولكن موقفه العام من الصهيونية ظل من الناحية الاخرى مطبوعا بالعاطفة ، وبالحاجة الطفولية الى الاتصال بالمشيمة القومية حتى ولو كان هذا الاتصال يجري عن طريق قنوات رجعية (ولا ارجح ان كافكا كان عاجزا عن تصور المدلول الحقيقي للدعوة الصهيونية للسيطرة على أرض فلسطين واقامة دولة لليهود عليها وما يمكن ان يجلبه هذا المسعى من كوارث لسكان فلسطين نفسها).

وهذا امر يجب ان يسجل ضد كافكا .

لايبزغ — **انور الغساني**

---

١ – لعل السبب في عدم اقدام المترجمين العرب على ترجمة يوميات كافكا (١٩١٠ – ١٩٢٣) رغم مضي اعوام على ظهورها يرجع الى وجود اشارات في بعض مواضع هذه اليوميات الى موقف كافكا من المسألة اليهودية ومن الصهيونية وان تكن تلك الاشارات لا تشير بالضرورة الى موقف تأييد او تأييد صريح للصهيونية .

٢ – ماكس برود : من مواليد براغ (٢٧–٧–١٨٨٤) روائي وشاعر ومسرحي صهيوني ، هاجر الى تل ابيب عام ١٩٣٩ واشتغل في مسرح هابيما العبري . يعتبر حجة في ادب كافكا وكان من اقرب اصدقاء كافكا . قام بنشر كافة مؤلفات كافكا بعد وفاته على الرغم من ان الاخير اوصى بحرق كل مخطوطاته دون قراءتها . من اعمال برود (ما عدا كتبه العديدة عن كافكا) رواية (اونامبو) عن حرب العرب مع اسرائيل سنة ١٩٤٨ وكتاب عن الصهيونية ألفه بالاشتراك مع فيلكس ويلش. يدعو في مؤلفاته الى وجهات نظر برجوازية انحطاطية ، وصهيونية عنصرية . كاتب من المرتبة الثانية .

٣ – تحليل عن وضع الحركة الصهيونية ، نشر يومئذ في ملحق لاحدى المجلات .

٤ – فيلكس ويلش : ثاني صديق مقرب الى كافكا بعد برود . نشر هو وبرود عام ١٩٢٥ كتابا بعنوان «الصهيونية ، كايديولوجية».

مسرحية بقلم
برتولت برشت

قائل نعم.. وقائل لا!

تعريب وتقديم
الدكتور عبد الغفار مكاوي

١ ـ تمهيد

كتب برشت ((قائل نعم وقائل لا)) بين سنتي ١٩٢٩ و١٩٣٠ . وتقع هذه المسرحية فيما يسمى بالمرحلة التعليمية من انتاجه ، وهي التي اتفق النقاد على وضعها بين المرحلة التعبيرية الباكرة (وتضم مسرحياته ((بعل)) و((طبول في الليل)) و((في اجراس المدن)) ومرحلة المسرحيات الكبرى التي كتبها في اواخر حياته (ومن بينها ((حياة جاليليو)) و((انسان سنشوان الطيب)) و((دائرة الطباشير القوقازية))) . ويبدو ان موضوع ((الموافقة)) التي قد تصل الى حد التضحية بالنفس وموت الفرد في سبيل المجموع كافة تشغله في هذه الفترة من حياته، اذ اصدر قبلها مباشرة مسرحية تتناول نفس المشكلة وهي مسرحية ((بادن التعليمية عن الموافقة)) .

والمسرحية التي ستقرأها على الصفحات التالية تعتمد على مسرحية اخرى يابانية اسمها ((تانيكو)) ألفها الكاتب ((زنشيكو)) وهو من مدرسة الكاهن والممثل والكاتب المسرحي الذي يرجع اليه الفضل في خلق مسرح ((النو)) المشهور ، وهو سيامي موتوكيو (١٣٦٣-١٤٤٤). وقد ترجمها العالم الانجليزي في اللغة الصينية وآدابها ((آرثر والي)) (*) ونقلتها سكرتيرة برشت ومساعدته اليزابيث هاوبتمان الى الالمانية ، ثم لحنها الموسيقي كورت فايل وجعل منها اوبرا مدرسية يمثلها تلاميذ المدارس ويغنونها ويتعلمون منها .

لعل اهم ما لفت انتباه برشت الى هذه المسرحية القصيرة (وهي في الترجمة الانجليزية لا تكاد تزيد عن خمس صفحات) هو حبه للمسرح الاسيوي ـ الصيني والياباني ـ والحكمة الشرقية بوجه عام، ثم العناصر الملحمية الواضحة التي تنطوي عليها هذه المسرحية . ولقد ظل برشت على اهتمامه بمسرح ((النو No)) الياباني (والكلمة تدل في اللغة الصينية على الموهبة او الفن او العرض والتمثيل) الذي تطور في القرن الرابع عشر الى نوع من المسرحية الغنائية الاستعراضية التي تجمع بين الالقاء والتمثيل والرقص التوقيعي والموسيقى والايماء والالعاب البهلوانية واستخدام الاقنعة والديكور البسيط الموحي والملابس الزاهية الفخمة والمساحيق المفرطة وأغاني الجوقة الى جانب الادوار الغنائية والتعليقات والمشاهد المسرحية من الروايات والقصص القديمة بحيث تبدو من هذه الناحية اشبه ما يكون بالجوقة الاغريقية القديمة او الاوبرا الايطالية او القداس الالماني .

احب برشت هذا المسرح اذن بكل اشكاله المتأخرة التي يصعب الحديث عنها في هذا المقام ، وأعجب ايما اعجاب بالحركة والايماء اللذين يقومان بالدور الرئيسي في العرض المسرحي وينسجمان انسجاما تاما مع المعنى الذي يريد التعبير عنه او الدرس الاخلاقي الذي يبغي تلقينه للمتفرجين . ولا بد ان القليل الذي شاهده من المسرح الصيني والياباني عندما كان يعيش في موسكو هربا من الطغيان النازي قد زاده حماسا لهذا المسرح ، واعجابا بالممثل الصيني القدير ((ماي لان فانج)) الذي شاءت الصدفة ان يشاهده هناك ايضا ويجد فيه التجسيد الحي للمثل الملحمي البعيد عن الاندماج في دوره او الذي يعرضه متجردا من شخصه بحيث يمثله ويتأمله ويندهش لغرابته ايضا في وقت واحد ! رأي برشت ان هذا المسرح يختلف تمام الاختلاف عن المسرح الغربي ، فهو مسرح يغلب عليه الطابع الرمزي ويبتعد عن التصوير الواقعي والتعبير عن فردية البطل او شخصيته الى تصوير الخصائص الدالة والنماذج العامة في وحدة شاملة تتألف

(*) وهو الذي ترجم ايضا الكتاب المشهور ((تاو-تي-كنج)) او كتاب الطريق والفضيلة الذي يعد احد الكتب الاساسية في التصوف والحكمة الشرقية والكتاب المقدس للطائفة الطاوية ، وقد اعتمدت على ترجمته عندما نقلت هذا الكتاب منذ سنوات الى العربية .

من تعبيرات الوجه وحركة الجسم وايقاع الكلام والغناء .. الخ .
والمهم ان برشت تأثر الى اقصى حد بهذا اللون من التمثيل الذي يقوم على الحركة والاشارة والايماء ، ويعتمد على تجرد الممثل من شخصيته ليكون قادرا على تمثيل الطابع العام ، اي انه يبتعد كل البعد عن التأثير عن طريق الانفعال والاندماج واثارة الوهم في نفوس المتفرجين ، وهي الامور الشائعة في المسرح الغربي التقليدي . اضف الى هذا ان هذا المسرح في صميمه مسرح «تعليمي» اي انه يهدف في كل ما يقدم من اعمال تاريخية او اجتماعية ـ وبحسب القانون الجنائي الصيني نفسه ! ـ الى تربية المتفرج وتلقينه درسا اخلاقيا مباشرا لا مواربة فيه . وطبيعي ان يجد برشت في هذا المسرح وهذا التمثيل بذور نظريته عن المسرح الملحمي . فهو يعتمد على الموسيقى والغناء الى جانب القصة والرواية ، وهو يهتم بالحركة والبعد عن التأثير على المتفرج او محاولة ادماجه في الموقف المسرحي ، اي البعد عن الانفعال من جانب الممثل والمتفرج على السواء . وهذا كله جعله يهتم في تلك السنوات بالكتابة عن «أثر الاغراب» او فكرته عن البعد عن الانفعال والاندماج في الدور في المسرح الصيني ، ثم تدوين ملاحظاته عن فن التمثيل الصيني والذهاب الى حد القول بان فن التمثيل الغربي يتجه الى الاخذ بهذا الاسلوب .

تقوم هذه المسرحية او الاوبرا المدرسية على الموافقة التي يمكن ان تفضي بصاحبها الى الموت . ويمهد الكورس الكبير لهذا في بداية المسرحية بقوله :

أهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .
هناك كثيرون يقولون نعم
ومع ذلك فليس في قولهم موافقة .
كثيرون لا يسألون عن رأيهم ،
وكثيرون يوافقون على الخطأ .
لهذا فان اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

والحكاية التي تدور حولها المسرحية بسيطة غاية في البساطة . فهي تروي قصة صبي ياباني صمم على السفر مع معلمه في رحلة الى الجبال للبحث عن دواء لأمه المريضة . وعندما يبلغ قمة الجبل تخونه قواه ويعجز عن مواصلة السير . ويحاول الطلبة الثلاثة الذين يصحبون المعلم ايضا ان يعبروا به المنحدر الوعر . ولكنهم ينفضون ايديهم من هذه المحاولة المحفوفة بالمخاطر ، ولا يبقى أمامهم الا ان يتركوا الصبي في مكانه ويواصلوا الرحلة ..

ويتقدم المعلم الى الصبي محاولا ان يهيئه لمصيره المحزن . فالعرف السائد يقضي بان يسأل المريض في مثل هذه الرحلة ان كان عليهم ان يرجعوا أدراجهم ، كما يقضي بأن يجيب بالرفض . ويسأله المعلم فيقول الصبي بعد تفكير قصير : لا . لا ينبغي ان ترجعوا . هو اذن موافق على ان يتركوه وحده في الجبل ، وهو قد نطق بالاجابة التي تمليها الضرورة . ويحقق الرفاق الاربعة هذه الرغبة المفجعة . وهنا يقول الكورس :

هناك اخذ الاصدقاء الجرة
وتشاركوا أقدار هذا الوجود
وقانونه الحزين المرير
ثم القوا بالصبي في الوادي .
وقفوا متلاصقين
على حافة الهاوية
بعيون مغمضة ألقوه
ما من احد منهم
أكبر ذنبا من جاره
ثم القوا فوقه
كومة من التراب
وقبضة من الحصى
وحفنة من الرمال .

***

عرضت «قائل نعم» على هذه الصورة لاول مرة في برلين سنة ١٩٣٠ ، على مسرح المعهد المركزي للتربية والتعليم فأثارت موجة من المناقشات الحادة . ورحبت بها الدوائر المسيحية والبرجوازية ، ورأت انها تؤيد عقيدتها في ضرورة التضحية بالفرد في سبيل المجتمع والنظام الاخلاقي ، وامتثاله لأمر الواجب ، اي لنداء السماء. وذهب البعض الى حد القول بان هذه الاوبرا المدرسية عظة دينية حقة وتعبير عن وصية الهية للانسان بأن يخضع لأوامر الجماعة عن حرية واقتناع ويفتدي العالم المذنب بنفسه .. الفداء الحقيقي الذي لا يطمع في بطولة او مجد ، بل ينفذ مشيئة العرف وحكم التقاليد العريقة ..

نجحت الاوبرا الصغيرة اذن نجاحا ساحقا في الدوائر المتدينة والمحافظة ، وأذيعت من محطات الراديو ، ومثلت على مسارح مدرسية لا تحصى ولا تعد . غير ان فريقا من النقاد رفضوها ، واستنكروا ان يتحمس لها رجال التربية ، واعلنوا انها تعلم الأطفال الطاعة والخضوع الاعمى لا الفعل النابع من العقل والارادة الحقة والاحساس بالمسؤولية. بل لقد ساءهم ان تذكر الناس بمن قالوا نعم للحرب العالمية الثانية وما جرته عليهم من جوع ودمار وهوان .. وبمن يقولونها لاصحاب السلطة في كل زمان ومكان ..

وعرضت المسرحية بعد ذلك في مدرسة كارل ماركس في حي نويكلن ببرلين فلقيت معارضة شديدة من جانب التلاميذ . كان من رأي بعضهم انها تجعل من الصبي شهيدا يتقدم للموت باختياره وبلا ادنى مقاومة ، وأن العرف الذي يقضي بقتل المريض عرف ظالم وخاطىء كان من واجب الصبي ان يطيل التفكير قبل ان يسرع بالامتثال لهذا العرف الغبي . وكان من رأي البعض الاخر ان موت الصبي لم يكن ضروريا ، وأن الهدف من الرحلة لا يساوي هذه التضحية ، وكان الاولى برفاقه ان يحاولوا انقاذه بدلا من القائه في الهاوية . اضف الى هذا ان المسرحية تفيض بروح صوفية لا يستسيغها التلاميذ بسهولة ، وأحداثها لم تبرر تبريرا مقنعا ولا واقعيا . واقترح بعض التلاميذ ان تعاد صياغتها بحيث تبين ضرر الخرافة والايمان الاعمى بالسلطة ، وتبدأ من موقف جزئي محدد لا من موقف مجرد عام ..

واستجاب برشت لهذه الاصوات الصغيرة المحتجة ... وأعاد كتابة المسرحية تحت عنوان «قائل لا» ، وعدل فيها وغير تغييرات جوهرية . صحيح ان النصف الاول من المسرحية الثانية لا يكاد يختلف عن نظيره في المسرحية الاولى ، ولكن الباعث على الرحلة هنا ليس هو البحث عن دواء للوباء العام الذي انتشر في المدينة ، بل القيام برحلة ابحاث تبتغي العلم والمعرفة والحكمة ، ويرجو الصبي من ورائها ان يعثر على الدواء الذي يشفي امه .

وتواصل البعثة سيرها كما رأينا في المسرحية الاولى . ويمرض الصبي فيسأله المعلم ـ كما يقضي بذلك العرف ـ ان كان يوافق على الرجوع بسبب حالته . ويصمم الطلبة الثلاثة ـ وهم صوت المجتمع او اللسان الناطق عن النزعة الشمولية ـ على قتله سواء أجاب بما يتفق مع العرف او بما يخالفه ، وحجتهم ان من يقول «أ» لا بد ان يقول «ب» . غير ان الصبي يجيب اجابة لم تكن في الحسبان . فها هو ذا يحتج على العرف ويدعو الى تأسيس عرف جديد وقانون جديد.. بل يطالب الانسان بأن يغير تفكيره ازاء كل موقف جديد يواجهه ...

الصبي : «كانت اجابتي خاطئة . ولكن سؤالكم ايضا كان خاطئا . ان من يقول «أ» لا يتحتم عليه ان يقول «ب» . ففي امكانه ان يتبين ان الـ «أ» كانت خاطئة . لقد اردت ان احصل لأمي على

الدواء ، ولكنني مرضت ولم يعد هذا ممكنا . اريد أن أرجع على الفور لان هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . اما عن العلم الذي تبحثون عنه فيمكنه ان ينتظر . واذا كان هناك شيء يمكن تعلمه ـوهذا ما ارجوهـ فلا بد في مثل هذا الموقف الذي نواجهه ان يكون هو الرجوع . وأما عن العرف الاكبر فلست ارى فيه شيئا من العقل، بل انني الان في حاجة الى عرف آخر جديد يجب ان يؤخذ به على الفور ، وأعني به العرف الذي يحتم على الانسان ان يغير تفكيره مع كل موقف جديد يواجهه ..»

ويعترف الطلبة الثلاثة او يعترف المجموع بأن ما يقوله الصبي معقول وان كان يفتقر الى البطولة ، ولا يرون في دفاع الصبي عن نفسه او عن رأيه ما يخجل او يشين . وهكذا يقررون العودة غير عابئين بالسخرية والضحكات التي تنتظرهم من الناس :

اذن فلنعد أدراجنا ، ولنحرص على الا يمنعنا الضحك علينا
او التشهير بنا من فعل الحق والصواب
ولا يعوقنا عرف قديم عن الايمان بفكرة صحيحة .
ثم يتقدمون الى الصبي لينقذوه لا ليقتلوه :
أسند رأسك فوق ذراعي
فوق ذراعه ،
لا تجهد نفسك
وسنحملك برفق .

هكذا يظهر الفارق الكبير بين المسرحيتين . فالاعداد الأخير اكثر رحمة وانسانية ، وهو كذلك اكثر انصافا للعقل البشري الذي ينبغي ان يتطور ويتقدم باستمرار ، وأن يواجه كل موقف جديد بفكر متطور جديد ، ولكنه في نفس الوقت يهرب من المشكلة التي طرحتها المسرحية الاولى . فالرحلة الاولى كانت تريد البحث عن دواء يعين على الشفاء من الوباء الذي يهدد مدينة بأكملها . اما الرحلة الثانية فهي رحلة أبحاث ، اي رحلة علمية خالصة . ومن المستطاع بل من الواجب ان نقطع مثل هذه الرحلة اذا كان الامر يتعلق بانقاذ حياة انسان . ولكن كيف تحل المشكلة التي طرحتها «قائل نعم» ؟ ان الرحلة هنا قد تمت بسبب الوباء العام ، والمعلم يريد مع افراد البعثة ان يلتمسوا الدواء عند الاطباء العظام الذين يسكنون المدينة الواقعة عبر الجبال . والصبي ايضا لم ينضم الى الرحلة الا ليبحث عن دواء لأمه المريضة . فما هو الحل اذا كان العرف القديم يقضي بتضحية الفرد في سبيل المجموع ؟

من الواضح ان المسرحية الثانية لم تقدم حلا حقيقيا لهذه المشكلة . صحيح انها اكثر انسانية وأكثر ثورية من المسرحية السابقة التي تشبه ان تكون بكائية استسلام للقدر . ولكنها اضعف منها من الناحية الدرامية واسرع الى اتخاذ الحل المباشر . ولعل الذنب لا يقع على برشت نفسه بقدر ما يقع على الحكاية الاصلية التي تقوم على التعميم والتركيب الذهني البعيد عن الواقع ، اذ من المستبعد ان يوافق أناس عقلاء على ان يصحبهم صبي ضعيف في مثل هذه الرحلة التي يقدرون مشاقها ومخاطرها .

هذا هو الجانب «البدائي» في هذه المسرحية الغنائية .. ولكن لا يجب ان يغيب عن بالنا انها ـ من حيث التأليف المسرحي والموسيقى على السواء ـ قد وضعت خصيصا لتلاميذ المدارس ، وأن الغرض الاول منها هو تعليمهم وامتاعهم في آن واحد . ولا بد ان آلاف التلاميذ الذين قاموا بتمثيلها والعزف والغناء فيها قد استفادوا من مغزاها الاخلاقي والمعنوي كما استفادوا من التدريب عليها .

هذا الى جانب المناقشات التي اثاروها حولها او التي اثارتها في عقولهم ونفوسهم . والمهم ان برشت وكورت فايل قد تعاونا على خلق الاوبرا التعليمية للمدارس ووضع النموذج الحي امام الاجيال اللاحقة . والمهم ايضا ان برشت لم يجد حرجا من التعلم من تلاميذ صغار ، ولم يكف طوال حياته الخصبة عن التعلم من العمال والممثلين والمتفرجين ومناقشة أعماله معهم وتعديلها وتنقيحها باستمرار ، لتظل تجارب حقيقية حية تعيش للناس وبالناس . وليس اجمل من ان يعترف الكاتب نفسه بأن الفضل في اتجاهه الى الحركة الاشتراكية والفكر الاشتراكي الذي بدأ عنده بداية جادة مع هذه المسرحية انما يرجع الى حد كبير لمناقشات هؤلاء التلاميذ معه ونقدهم لهواعتراضهم عليه ... وأرجو ان يكون هذا درسا نتعلم منه .. سواء كنا نعمل على خشبة المسرح او نجلس في الصالة مع المتفرجين ..

عبد الغفار مكاوي

٢ ـ المسرحية

الاشخاص : المعلم ـ الصبي ـ الام ـ الطلبة الثلاثة الكورس الكبير)

قائل نعم

ـ ١ ـ

الكورس الكبير

اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .
هناك كثيرون يقولون نعم ،
ومع ذلك فليس في قولهم موافقة .
كثيرون لا يسألون عن رأيهم ،
وكثيرون يوافقون على الخطأ .
لهذا فان اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .
(المعلم في المكان (١) ، الام والصبي في المكان (٢) .

المعلم

ـ انا المعلم . عندي مدرسة في المدينة ، وعندي تلميذ مات ابوه . لم يبق له احد سوى امه التي ترعاه . اريد الان ان اذهب اليهما واودعهما ، لانني سأسافر بعد قليل في رحلة الى الجبال . لقد انتشر الوباء بيننا ، وهناك عدد من الاطباء العظام يسكنون المدينة التي تقع وراء الجبال . (يطرق الباب) هل تسمحون لي بالدخول ؟

الصبي

(ينتقل من المكان (٢) الى المكان (١)
من ؟ آه ! انه المعلم . المعلم جاء يزورنا !

المعلم

لم لم تأت الى المدرسة منذ وقت طويل ؟

الصبي

لم استطع لان امي كانت مريضة .

المعلم

لم اعرف ان امك ايضا كانت مريضة . ارجوك . اسرع اليها وقل لها انني هنا .

الصبي

(ينادي على المكان (٢)
امي . المعلم هنا .

الأم

(جالسة في المكان (٢)
اطلب منه ان يتفضل بالدخول .

الصبي

ارجوك . تفضل . (يدخلان المكان (٢)

المعلم

لم احضر اليكم من وقت طويل . ابنك يقول ان المرض اصابك انت ايضا . هل تحسنت صحتك الان ؟

الأم

للاسف لم تتحسن ، اذ لم يتوصل احد الى الدواء الذي يشفى

من هـذا المرض .

المعلم

لا بد من العثور على شيء . ولهذا جئت اودعك : غدا اسافـر في رحلـة الى الجبال للبحث عن الدواء ونصائح الحكماء . ان الاطباء العظام يسكنون المدينة الواقعـة عبر الجبال .

الأم

بعثة اسعاف للجبال ! اجل . لقد سمعت حقا ان الاطباء العظام يسكنون هناك ، ولكني سمعت ايضـا انها جولة خطرة . هل تنـوي ان تأخـذ ولـدي معـك ؟

المعلم

مثل هذه الرحلـة لا يتحملها الاطفـال .

الأم

حسن . ارجو ان ترجع بالسلامة .

المعلم

يجب الان ان اذهب . الوداع (ينتقل الى المكان «١»)

الصبي (يتبع المعلم الى المكان «١»)

لا بد ان اقول شيئـا .

(الام تتسمع عنـد البـاب)

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اريد ان ارحل معك الى الجبـال .

المعلم

قلت لامك الان
انها رحلـة خطرة شاقـة .
لن يمكنك ان تـأتي معـي .
وفضلا عـن هـذا :
كيف يمكنك ان تترك امـك المريضـة ؟
ابق هنـا .
مستحيل ان تأتي معـي .

الصبي

مرض امي
هو الذي يدعوني للسفـر معـك ،
لاحصل لهـا على الدواء ونصائح الحكمـاء
من الاطباء العظام الذين يسكنون
في المدينة الواقعـة وراء الجبـال .

المعلم

لا بد ان اتكلم مرة اخرى مـع امك .

(يعود الى المكان (٢) . الصبي يتسمع بالباب)

المعلم

عدت اليك مرة اخرى . ابنك يقول انه يريد ان يأتي معنا .قلت له انـه لا يستطيع ان يتركك وانت مريضة ، وافهمته انها رحلـة شاقـة وخطرة . من المستحيل ان تأتي معنا ، هذا هو ما قلته له . لكنه قال انه مصمم على السفر معنا للحصول على الدواء الذي يشفي مرضـك ونصائح الحكمـاء من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الأم

سمعت كلمـاته . انا لا اشك فيمـا يقوله الصبي ـ لا اشك في انه يـود ان يصحبك في هذه الجولة الخطرة .
تعال ياولدي ! (الصبي يدخل المكان «٢»)
من يوم ان تركنا ابـوك
وليس لـي احـد سواك
ما غبت ابدا عـن ذاكرتـي
ولا عـن عيشـي
الا بقـدر مـا احتـاج
لاعداد طعامـك
وترتيب ثيابـك
والحصول على المـال .

الصبي

كل ما قلت صحيح . لكـن مع هذا
لن يستطيع احد ان يثنيني عن عزمي

الصبي ، الام والمعلم

سأقوم (سيقوم) بالرحلة الخطرة
واحصل على الدواء
الذي يشفيك من مرضك (يشفيني من مرضي ، يشفيها ..)
والتمس نصائح الحكمـاء
من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الكـورس الكبيـر

حاولوا فمـا وجدوا مـن سبيـل
يثنيه عـن عزمـه .
هناك قال المعلم والام
في صـوت واحد :

المعلـم والام

الكثيرون يوافقون على الخطـأ ،
اما هـو فـلا يوافق على المرض ،
وانمـا يريـد لـه الشفـاء .

الكـورس الكبيـر

اما الام فقـالت :
اصبحت عجـوزا ومريضـة .
ان كنت تصمـم حقـا
فاذهب مـع هـذا السيـد
لكـن لا تتاخـر عنـي .

ـ ٢ ـ

الكـورس الكبيـر

بدا القـوم
رحلتهم فـي الجبـال .
كان بينهـم المعلـم
والصبـي .
والصبي لـم يحتمل متاعبهـا :
فظلـم قلبـه
الذي اشتاق للرجـوع .
وعندما اشرق الصبح عند اقـدام الجبل
لم يجد لديه القـدرة
على جـر رجليه المتعبتيـن

(يدخل المعلم والطلبة الثلاثة الى المكان «١» ويتبعهم الصبي حامـلا جـرة)

المعلم

تسلقنا الجبل بسرعة . هنالك يبدو الكوخ الاول . وهنـاك نريد ان نستريح قليـلا

الطلبة الثلاثـة

سمعا وطاعـة .

(يعتلون المنصة الموجودة في المكان (٢) . الصبي يتحدث مع المعلم على انفراد) .

الصبي

لا بد ان اقـول شيئـا .

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اشعر انني على غير ما يرام .

المعلم

قف ! هذا كلام لا يصح ان يقوله من يقوم بمثل هذه الرحلة . ربما كنت متعبا لانك لم تتعود على صعود الجبال . توقف قليلا واسترح يعتلي المنصة)

الطلبة الثلاثة

يبدو ان الصبي تعب من صعود الجبل . نريد ان نسأل المعلم .

الكورس الكبير

اجل ! افعلوا هذا !

الطلبة الثلاثة

(للمعلم)

سمعنا ان هذا الصبي متعب من صعود الجبل . ماذا جرى له ؟ هل أنت قلق عليه ؟

المعلم

انه يشعر بتعب بسيط ، الا ان حالته على خير ما يرام . لقد ارهقه صعود الجبل .

الطلبة الثلاثة

اذن فلست قلقا عليه ؟

(فترة صمت طويلة)

الطلبة الثلاثة

(مع بعضهم البعض)

اسمعتم ؟ قال المعلم ان الصبي
متعب من الصعود فحسب .
ولكن الا يبدو منظره الان غريبا ؟
بعد الكوخ مباشرة يأتي المنحدر الضيق .
لا يعبره أحد حتى يتشبث
بالصخر الناتىء بيديه .
نرجو الا يكون مريضا
لانه ان عجز عن مواصلة السير
فسنضطر لتركه هنا .
نريد ان نسأل المعلم . (للمعلم)
لما سألناك منذ قليل عن الصبي
قلت انه يحس بتعب بسيط من صعود الجبل ،
غير ان منظره الان يبدو غريبا .
وها هو ذا يجلس على الارض .

المعلم

ارى المرض قد الم به .
حاولوا ان تحملوه
وتعبروا به المنحدر الضيق .

الطلبة الثلاثة

سنحاول .

مسألة فنية : يحاول الطلبة الثلاثة ان يعبروا المنحدر الضيق وهم يحملون الصبي . يجب ان يكوّن الممثلون هذا المنحدر الضيق من اخشاب المنصة والحبال والكراسي ... الخ بحيث يمكنهم ان يعبروه وحدهم ويعجزوا عن عبوره ان حملوا الصبي معهم).

الطلبة الثلاثة

نحن لا نستطيع ان نعبر به المنحدر ، ولا نستطيع ان نبقى معه. ايا كان الامر فلا بد ان نواصل السير ، لان هناك مدينة باكملها تنتظر الدواء الذي يجب ان نحصل عليه . ونقول هذا ونحن نحس بالفزع ، ولكنه ان عجز عن السير معنا فلا بد ان نتركه هنا في الجبل .

المعلم

اجل . ربما تحتم عليكم ان تفعلوا هذا . ليس في وسعي ان اعارضكم . ولكني ارى من الصواب ان نسأل المريض ان كان علينا ان نرجع بسببه . قلبي يفيض حزنا على هذا المخلوق المسكين . اريد ان اذهب اليه واشجعه على مواجهة مصيره .

الطلبة الثلاثة

نرجوك ان تفعل هذا . (يقفون وجها لوجه)

الطلبة الثلاثة والكورس الكبير

نريد ان نسأله (سألوه)
ان كان يطلب

ان نرجع بسببه (ان يرجعوا بسببه) .
لكنه حتى ولو طلب هذا
فنحن لا نفكر في الرجوع (فهم لا يفكرون ...)
وانما نريد (وانما يريدون) ان نتركه (ان يتركوه)
ونواصل السير (ويواصلوا السير) .

المعلم

(يهبط الى الصبي في المكان رقم «١»)

أنصت الي ! لما كنت مريضا ولن تقدر على مواصلة الرحلة فلا بد ان نتركك هنا . ولكن من الصواب ان يسأل المريض ان كان من الواجب ان نرجع بسببه . والعرف يقضي كذلك بان يجيب المريض قائلا : لا ينبغي ان ترجعوا .

الصبي

فهمت .

المعلم

هل تريد ان نرجع بسببك ؟

الصبي

لا ينبغي ان ترجعوا !

المعلم

هل توافق اذا على ان نتركك هنا ؟

الصبي

دعوني افكر قليلا . (فترة تفكير)
نعم موافق .

المعلم

(ينادي من المكان «١» على المكان «٢»)

نطق بالاجابة التي تمليها الضرورة

الكورس الكبير والطلبة الثلاثة

(يقول الطلبة وهم يهبطون الى المكان «١»)
قال نعم ! واصلوا السير !

(الطلبة الثلاثة يبقون واقفين في اماكنهم)

المعلم

واصلوا السير ، لا تتوقفوا
فلقد قررتم ان تتابعوا الطريق .

(الطلبة الثلاثة يبقون في اماكنهم)

الطلبة الثلاثة

لا نستطيع

الصبي

مهلا ! انني اطالب بهذا .

المعلم

قررتم ان تواصلوا السير وتتركوه .

من السهل ان تقرروا مصيره

لكن من الصعب ان تنفذوه .

هل انتم مستعدون لالقائه في الوادي ؟

الطلبة الثلاثـة

نعـم .

(الطلبة الثلاثة يحملون الصبي الى المنصة الموجـودة في المكان رقم ((٢)))

اسند رأسك فوق ذراعي

لا ترهـق نفسـك .

انا نحملك برفـق .

(الطلبة الثلاثة يصطفون امامه على الحافـة الخلفيـة للمنصة بحيث يحجبونه تمامـا)

الصبي

(يسمع صوته دون ان يـرى)

كنت اعلم انني قد افقـد حياتي

في هذه الرحلـة .

التفكير فـي امـي

اغراني بالرحيـل .

خذوا جرتـي

املأوهـا بالدواء

واعطوهـا لامـــي

عندما ترجعـون

الكـورس الكبير

هناك اخذ الاصدقاء الجرة

وتشاكـوا اقدار هـذا الوجـود

وقانونه المرير الحزيـن

ثم القوا بالصبي في الوادي .

وقفوا متلاصقين قدمـا بقدم

على حافـة الهاويـة

بعيـون مغمضة القـوه

ما مـن احـد منهم

اكبر ذنبا مـن جاره

ثم القـوا فوقـه

كومـة من التـراب

وقبضـة مـن الحصى

وحفنـة من الرمـال .

قائــل لا

((١))

الكـورس الكبير

اهم ما ينبغي تعلمه هـو الموافقـة .

هناك كثيرون يقولون نعـم ،

ومع ذلـك فليس قولهم هذا دليلا على الموافقـة

كثيرون لا يسألـون عـن رأيهم ،

وكثيرون يوافقـون على الخطـأ .

لهذا فان اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة

(المعلم في المكان رقم ((١)) ، والام والصبي في المكان((٢)))

المعلـم

انا المعلم . عندي مدرسة في المدينة وعندي تلميذ مات ابوه. لـم يبق له احد سوى امه التي ترعاه. سأذهب الان اليهما واودعهما، لانني سأسافـر بعد قليل في رحلـة الى الجبال . (يطرق الباب) هل تاذنـون لـي بالدخـول ؟

الصبي

(ينتقل من المكان ((٢)) الى المكان ((١)))

من ؟ آه ! انه السيد المعلم ! السيد المعلم جاء يزورنا !

المعلم

لماذا لم تات الى المدرسة من وقت طويل ؟

الصبي

لم استطع الحضور لان امي كانت مريضة .

لم اكن اعرف هذا . ارجوك .قل لها بسرعة انني هنا .

الصبي

(ينادي على المكـان ((٢)))

امي . السيد المعلم هنـا

الام

(جالسة على كرسي من الخشبفي المكان ((٢)))

اطلب منه ان يتفضل بالدخول .

الصبي

ارجوك . تفضل .

(يدخلان الى المكان ((٢)))

المعلم

لم احضر اليكم من مدة طويلة . ابنك يقول انك كنت مريضة . هل تحسنت حالتك الان ؟

الام

لا تشغل بالك بمرضي ، فانه لم يسبب لي اذى .

المعلم

يسعدني ان اسمع هذا . لقد جئت لاودعك، لانني ساسافر بعد قليل في رحلـة ابحاث الى الجبال ، لان المعلمين العظام يسكنـون المدينـة الواقعـة عبـر الجبـال .

الام

رحلة ابحاث في الجبال ! نعم . سمعت حقا ان الاطباء العظـام يسكنـون هناك ، لكنني سمعت ايضا انهـا جولة خطرة . هل تنـوي ان تاخذ ولـدي معـك ؟

المعلم

مثل هذه الرحلـة لا يتحملهاالاطفـال.

الام

حسن . اتعشم ان ترجع بالسلامة .

المعلم

يجب الان ان اذهب . الوداع .

(ينتقل الى المكان ((١)))

الصبي

(يتبع المعلم الى المكان ((١)))

لا بد ان اقول شيئـا .

(الام تتسمع بالبـاب)

المعلم

ماذا تريد ان تقـول ؟

الصبي

اريد ان اصحبك الى الجبال.

المعلم

قلت لامك الان

انها رحلة خطرة وشاقـة .

لن تستطيع الحضور معـي

وفضلا عـن هـذا :

كيف يمكنك ان تترك امك المريضة ؟

ابق هنـا .

مستحيل ان تاتـي معـي .

الصبي

المرض الذي اصاب امي
هو الذي يدعوني للسفر معك
لاحصل لها على الدواء ونصائح الحكماء
من الأطباء العظام الذين يسكنون
في المدينة الواقعة عبر الجبال .

المعلم

ولكن هل توافق
على كل ما قد يحدث لك اثناء الرحلة ؟

الصبي

نعم .

المعلم

لا بد ان اتكلم مع امك مرة اخرى .

(يعود للمكان «٢» . الصبي يتسمع بالباب)

المعلم

عدت اليك مرة اخرى . ابنك يقول انه يريد ان ياتي معنا . قلت له انه لا يستطيع ان يتركك وانت مريضة ، وافهمته انها رحلة خطرة وشاقة . مستحيل عليك ان تاتي معنا ، هذا هو ماقلته له . لكنه قال انه مصمم على السفر معنا ليحصل على الدواء الذي يشفي مرضك وعلى نصائح الحكماء من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الام

سمعت كلماته . أنا لا اشك فيما يقوله الصبي . لا اشك في انه يود ان يصحبك في هذه الجولة الخطرة . تعال ياولدي !

(الصبي يدخل المكان «٢»)

من يوم ان تركنا ابوك
وليس لي احد سواك
ما غبت ابدا عن ذاكرتي
ولا عن عيني
الا بقدر ما احتاج
لاعداد طعامك
وترتيب ثيابك
والحصول على المال .

الصبي

ما قلت صحيح . لكن مع هذا
لا يمكن ان يثنيني شيء عن عزمي

الصبي ، الام ، المعلم

ساقوم (سيقوم) بالجولة الخطرة
واحصل على الدواء
الذي يشفي مرضك (يشفي مرضي ، مرضها)
والتمس نصائح الحكماء
من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الكورس الكبير

حاولوا فلم يجدوا من سبيل
يثنيه عن عزمه .
هناك قال المعلم والام
في صوت واحد :

المعلم ، الام

كثيرون يوافقون على الخطأ ،
اما هو فغير موافق على المرض ،
بل يريد ان يجد له الدواء

الكورس الكبير

اما الام فقالت :

الأم .

اصبحت عجوزا ومريضة
ان كنت تصمم حقا
فاذهب مع هذا السيد
لكن لا تتاخر عني

— ٢ —

الكورس الكبير

بدأ القوم
رحلتهم في الجبال .
المعلم كان بينهم
وكذلك كان الصبي .
والصبي لم يحتمل متاعبها :
فظلم قلبه
الذي الح عليه بالرجوع
وعندما طلع الفجر عند اقدام الجبل
لم يجد لديه القدرة
على جر رجليه المتعبتين .

(يدخل المعلم والطلبة الثلاثة الى المكان «١» وبعدهم الصبي حاملا جرة)

المعلم

تسلقنا الجبل بسرعة . هناك يبدو الكوخ الاول
وهناك نريد ان نستريح قليلا .

الطلبة الثلاثة

سمعا وطاعة .

(يعتلون المنصة الموجودة في المكان «٢» . الصبي يتحدث مع المعلم على انفراد)

الصبي

لا بد ان اقول شيئا .

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اشعر انني على غير ما يرام

المعلم

قف ! هذا كلام لا يصح ان يقوله من يقوم بمثل هذه الرحلة. ربما كنت متعبا لانك لم تتعود على صعود الجبل . توقف قليلا واسترح.

(يعتلي المنصة)

الطلبة الثلاثة

يبدو ان الصبي تعب من صعود الجبل . فلنسال المعلم .

الكورس الكبير

اجل ! افعلوا هذا !

الطلبة الثلاثة (للمعلم)

سمعنا ان هذا الصبي تعب من صعود الجبل . ماذا جرى له ؟
هل انت قلق عليه ؟

المعلم

انه يشعر بتعب بسيط ، الا ان حالته على خير ما يرام .
لقد ارهقه صعود الجبل .

الطلبة الثلاثة

اذا فلست قلقا عليه ؟

(فترة صمت طويلة)

الطلبة الثلاثة

(لبعضهم البعض)

اسمعتم ؟ قال المعلم ان الصبي
متعب من الصعود فحسب.
ولكن اليس منظره الان غريبا ؟
بعد الكوخ مباشرة ياتي منحدر ضيق
لا يعبره احد حتى يتشبث

بالصخر الناتىء بيديه
لا نقدر ان نحمل احدا .
أيكون علينا في هذى الحالة
ان ننفذ حكم العرف الاكبر ؟
ان نلقيه في بطن الوادي ؟
(ينادون على المكان «١» واضعين ايديهم على هيئة الابواق امام افواههم)
هل انت مريض من صعود الجبل ؟

الصبي

لا .
انكم ترونني واقفا على رجليّ .
لو كنت مريضا حقا
او ما كان الاولى بي ان اجلس ؟
(فترة صمت. الصبي يجلس على الارض)

الطلبة الثلاثة

فلنبلغ المعلم بهذا . ياسيد . لما سالناك منذ قليل عن الصبي، قلت انه يشعر بتعب بسيط من صعود الجبل . غير ان منظره الان يبدو غريبا ، وها هو ذا قد جلس على الارض . هذه عبارة نقولها لك والفزع يملك علينا قلوبنا : فمنذ القدم يسود البلاد هذا العرف الاكبر : من يعجز عن مواصلة السير يلق به في الوادي .

المعلم

ماذا ؟ تريدون ان تلقوا بهذا الطفل في الوادي ؟

الطلبة الثلاثة

نعم . هذا هو ما نريده .

المعلم

هذا ما يقضي به العرف الاكبر . ليس في وسعي ان اعارضه. ولكن العرف الاكبر يقضي كذلك بسؤال المريض ان كان ينبغي الرجوع بسببه . قلبي يفيض اسى على هذا المخلوق المسكين . ساذهب اليه وابلغه في رفق بما يقول به العرف الاكبر .

الطلبة الثلاثة

نرجوك ان تفعل هذا .
(يقفون وجها لوجه)

الطلبة الثلاثة والكورس الكبير

نريد ان نسأله (سالوه)
ان كان يطلب
ان نرجع بسببه (ان يرجعوا بسببه)
لكنه حتى ولو طلب هذا .
فنحن لا نفكر في الرجوع (فهم لا يفكرون في الرجوع)
بل سنلقي به في الوادي (بل سيلقون به .. الخ)

المعلم

(.. يهبط الى الصبي في المكان «٢»)
انصت اليّ ! منذ القدم والقانون يقضي بأن من يصيبه المرض في مثل هذه الرحلة يلقى به في الوادي . عندئذ يموت على الفور. لكن العرف يقضي كذلك بسؤال المريض ان كان ينبغي الرجوع بسببه . والعرف يقضي ايضا بان يجيب المريض قائلا : لا ينبغي انَ ترجعوا . لو كنت في مكانك لمت عن طيب خاطر !

الصبي

فهمت .

المعلم

هل تطلب ان نرجع بسببك ؟ ام توافق على الالقاء بك في الوادي كما يقضي بذلك العرف الاكبر ؟

الصبي

(بعد فترة تفكير)
لا . لا أوافق .

المعلم

(ينادي من المكان (١) على المكان «٢»)
تعالوا ! ان جوابه لا يوافق العرف !

الطلبة الثلاثة

(وهم يغادرون مكانهم الى المكان «١»)
قال لا . (للصبي) : لماذا لم تجب بما يوافق العرف ؟ ان من يقول «أ» يتحتم عليه كذلك ان يقول «ب» . لقد سئلت من قبل ان كنت ستوافق على كل ما ينجم عن الرحلة فرددت بالايجاب .

الصبي

كانت اجابتي خاطئة . ولكن سؤالكم ايضا كان خاطئا . ان من يقول «أ» يتحتم عليه كذلك ان يقول «ب» . لقد سئلت من قبل ان الـ «أ» كانت خاطئة . لقد اردت ان احصل لامي على الدواء ، لكنني مرضت ولم يعد هذا في الامكان . اريد ان ارجع على الفور . ان هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . وانا ارجوكم ايضا ان ترجعوا معي وتعيدوني الى بيتي . اما عن العلم الذي تبحثون عنه فيمكنه ان ينتظر . واذا كان هناك شيء يمكن تعلمه ـ وهذا هو ما ارجوه ـ فلا بد ان يكون هو الرجوع في مثل هذا الموقف الذي نواجهه . واما عن العرف الاكبر فلست ارى فيه شيئا من العقل . بل انني الان في حاجة الى عرف اخر جديد ينبغي ان ناخذ به على الفور ،واعني به العرف الذي يحتم على الانسان ان يغير تفكيره ازاء كل موقف جديد يواجهه .

الطلبة الثلاثة (للمعلم)

ماذا نفعل ؟ ان ما يقوله الصبي معقول ، وان كان في الواقع خاليا من البطولة .

المعلم

اني اترك لكم ان تفعلوا ما تشاءون . لكن لا بد ان اقول لكم انكم اذا رجعتم فسوف ينهال الناس عليكم بالضحكات منكم والاستهزاء بعاركم .

الطلبة الثلاثة

أمن العار ان يدافع عن نفسه ؟

المعلم

لا . ليس هذا في رأيي عارا .

الطلبة الثلاثة

اذن فلنعد ادراجنا ، ولنحرص على الا يمنعنا الضحك علينا او التشهير بنا من فعل الحق والصواب ، ولا يعوقنا عرف قديم او تقليد بائد عن الايمان بفكرة صحيحة .
اسند راسك فوق ذراعي
فوق ذراعه ،
لا تجهد نفسك .
انا نحملك برفق

الكورس الكبير

هكذا حمل الاصدقاء الصديق
واسسوا عرفا جديدا
وقانونا جديدا
وعادوا بالصبي الى بيته .
ساروا في صف واحد ،
صف متلاحم
في وجه الضحك ووجه التشهير ،
بعيون مغمضة الجفن
ما منهم واحد
اجبن من صاحبه او جاره .

القاهرة ترجمة عبدالغفار مكاوي

الاسم الآخر

« الى روح بدر شاكر السياب »

سأسمّيك هوى
تحترق الفرحة في عينيه
واسمّيك عذاب
واسمّيك بصمت الليل خمرة
يرقص الكائن على اشلائها
نشوان ساخر
واسمّيك شرف
بقيت منه على ثرثرة الاشباح
قطـره
يا صدى من يقظة الله
على وجه التراب
ربما انت ؟؟
اليسوا كلهم مثلك
مبعوثين من خلف المسافات البعيدة
يحملون الحرف ثورة
ربما انت ؟؟
الم تبصر خلال السحب الداكنة
العالم آخـر ؟!
غير ما يسقط في أعماقنا منه
الم تمطر على الارض اليباب
مطرا نشربه بالعين والقلب
نذيب القحط فيه ؟!
ترتوي منه العصافير
وتبرأ تحته عمي الصخور ؟!
أولم تركض مع الشاة على
هسهسة الاعشاب تخفي مثلها
والطلّ غاف ؟!
وخيوط الشمس تنسل من الليل
على خضر الضفاف ؟!
أولم تلق اليد البيضاء
للشمس تصلّي ؟!
تجمع العفو وترميه على
ظل القبور ؟!
اوليسوا كلهم مثلك ؟!...
لكني جبان
واسـف

***

ذات يـوم
حينما كنت تعرّي القلب تحت الشمس
يتداح مع الريح قصيده
وتواري جوع أضلاعك بالملح
تذر النفس المبهور لوحه ..
طار من صوتك صوت
احمر النبرة
لم تلمس يد في الارض جرحه
وتدلى بين انات الاراجيح الثكالى
مشرقا بالأمل المقهور
اسيان مغامر :
«يا عناوين الخيارى المتعبين
قد زرعناك بحرف العهر ألفين
ولم نتخم قذاره
يا حياة العطش الجامح
لا زُفّ محيًا
في سنين القحط بين الضامئين
يا فتوح العالم المهزوم
في ظل الحضاره
نقّل الخطو على
وجه ليالينا الحبالى
يا نبيًا ...
لم نعانق صوته بعد انتبه
نحن انتظار »

***

لم اصدق
وأنا ابحث عن بيتك في جيكور
بين النخل والاحجار
أن الله في بيتك نائح
والكوى السكرى بانفاسك
كالطيب محاريب صلاه
والحمامات الصوادح
نفر من اتقياء العالم العلوي
مصلوبو الحياه
وتصفـق
جبهتي .. قلبي .. يدي
تسكر بالتسبيح
تثرى بابتهالات الحياه
وامدّ النفس المبهور في ذكراك
ارسي خصلتي عبر بويب
حزمة بللها الشوق
وذرت شعرها هبة صيف
مسحت بالعطر أعطاف النهار
ورمتنـي
كلمة يسحق معناها الدوار
وتحسست جبيني دائخـا
من رعشة الفرحة والخوف ...
ترى من كان منا الضيف ؟!

العراق ـ بصرة

محمد راضي جعفر





لنتصور انفسنا في بلدة صغيرة على تخوم البادية السورية ، ليس لنا ما نسلي به انفسنا او نزدرد به الوقت غير اصائل وأمسيات رطبة الظل ندية النسمات ، نقضيها مجتمعين في مقهى صغير ، نتبادل أطراف الحديث ، ويقص كل منا على الباقين ذكريات حياته الماضية في مدن كبيرة يكسبها بعدها عن البلدة الصغيرة التي نحن فيهـا سحرا ليس لها وحنينا لم يكن بنا اليها . ويشاء لنا حظنا السعيد ان يضم مجلسنا الصغير زميلا جديدا في جعبته ذخيرة لا تنفد من حكايات واقاصيص نبل بها ظمأنا الصادي في الجفاف الصحراوي .

وما كانت حكايات وأقاصيص الزميل تلك ؟ طريفة ؟ لا شك في ذلك. شيقة ؟ مؤكد . فيها قسوة احيانا ، ولكن فيها ايضا دعوة الـى الرحيل الى عوالم مجهولة والى اجتياب آفاق ما كنا لنحلم بارتيادها في ذلك السجن الضيق الذي ساقتنا اليه أقدار الحياة ، بلدتنـا الصحراوية الصغيرة . كانت جلسات هادئة ، تبدأ بهدوء وتنفض بهدوء ، لا يعكر صفوها ــ ان جاز لنا استعمال هذا المجاز ــ غيـر ومضات القلق او الارهاص او التوجس التي كانت تبعثها فينا حكايات ذلك الزميل من حين الى حين . اقول ومضات ، وانا اعني ما اقول. هل نظرتم الى السماء الصافيـة الاديم في ايام الربيـع القلب كيف تتلبد على حين غرة بالغيوم وترعد وتهطل مدرارا وكأن ابوابها قـد انفتحت فسالت ميازيب ؟! أرأيتم الى الناس وقد دب في نفوسهـم شيء من القلق والخوف المبهم كلما دوت الارض من حولهم بهديـر صاعقة عنيفة ترتجف لها آثار العمران وتنشر من حولها رائحة الحريق؟ ولكن ما هي الا ثوان حتى تنقشع الجحافل السود عن صفحة السماء فتعود كما كانت زرقاء صافية تلمع فيها الشمس حارة حادة تجـذب اليها البخار المتصاعد من الارض التي تعود في مثل لمح البصر جافة يابسة وكأن شيئا لم يكن . هي مزنة عارضة ليس لها ما قبلها ومـا بعدها ، ولكنها في اللحظة التي انشقت عنها السماء لتسفح الارض بوابلها خلفت في النفوس شيئا هو اقرب الى التوجس والخوف . من يدرينا ان تلك المزنة العارضة برعدها وبرقها وصواعقها ما كانت تحمل الموت الزؤام لآدمي ضل طريقه في سبسب قفر أجرد ؟ بل من يدرينا ان الصدفة لن تشاء لنا ان نكون نحن ، انا او انت ، ذلـك الآدمي التائه ؟ ولكنها مع ذلك مزنة عارضة ، انطوت صفحة الخوف بانطوائها ، وانستنا زرقة السماء الربيعية بعدها ما اعتورنا مـن هواجس وتوجسات ونحن نرقب حريق الغيوم وهدير الزمازم كاشارات ضوئية وصوتية متسربلة بالوعيد من عالم مجهول غامض ما كادت تنفتح لنا عليه كوة او مشكاة حتى عادت فانغلقت من جديد .

هكذا كانت تفعل بنا حكايات ذلك الزميل في مقهانا الصغير في بلدتنا الصغيرة المطمئنة . كنا نحبها على الرغم من الرعدة التي كانت تبعثها في اوصالنا ، بل ربما بسبب تلك الرعدة . وليس أحب الـى النفس من قشعريرة الخوف عندما تتمكن ذلاقة لسان محدثك مـن تغليفها ، بل قل تطهيرها برعشة جمالية غامرة . وليس أحب الـى النفس من عوالم غامضة شيقة محفوفة بأهوال لا يمكن التنبؤ بهـا تنفتح لها عندما تكون هذه النفس على ثقة من ان الامـر لا يعدو ان يكون اكثر من حكاية تفننت ذلاقة الراوي في اخراجها وفي خلق الاجواء التي تجعلها قابلة للتصديق في لحظة من اللحظات لا اكثر .

هذا الزميل الذي رطب جفاف احاسيسنا لم يكن بالشاعر وان كان له ديوان من الشعر .

ولم يكن بالروائي وان كانت له رواية طويلة .

ولم يكن بالقاص وان كانت له ست مجموعات من القصص .

ولم يكن بالحكواتي وان كانت له حكايات في الرحلات وغيـر الرحلات .

هذا الزميل لا اجد له من وصف غير انه كان راوية من الطراز الاول . وقد يفوق الراوية احيانا في مراقي الفن الشاعر والروائي والقاص ، كما برهنت على ذلك منذ الف عام شهرزاد واحاديثها المباحة الا في الصباح .

ولكن هذا الزميل مع الاسف ليس له وجود ، وانما تخيلته معكم وتخيلتموه معي على ما ارجو لنستطيع عن طريقه ان نتخيل او نكوّن فكرة عن ذلك الراوية الرفيع الطراز الذي هو الدكتور عبد السلام العجيلي .

لقد اصدر الدكتور عبد السلام العجيلي حتى الان ست مجموعات قصصية هي على التوالي : «بنت الساحرة» ١٩٤٨ ، «ساعة الملازم» ١٩٥١ ، «قناديل اشبيليـــة» ١٩٥٦ ، «الحب والنفس» ١٩٥٩ ، «الحائن» ١٩٦٠ ، و«الخيل والنساء» ١٩٦٥ . هذا بالاضافة الـى رواية طويلة وقصة طويلة وديوان شعر وكتابين في الرحلات ومجموعات مقامات ومجموعة خواطر ومقالات . ولئن كنا سنولي اهتمامنا هنـا مجموعاته القصصية وحدها ، فهذا لان فن العجيلي كراوية يتجلـى بامتع صوره واكثف دفقاته في هذه القصص التي يجمعها على كثرتها وتعدد مضامينها خيط واحد او قل رؤيا واحدة الى اشياء الوجـود والحياة ، وأكاد اقول الكون ايضا . وعندما تكون الرؤيا واحـدة

ـ شأنها عند كل كاتب اصيل ، والعجيلي كاتب اصيل ـ فانها لا بد ان تكون بالضرورة شخصية ، متمايزة ، شفافة عن خصوصية، الرائي في كل لوحة من لوحاتها ، وفي كل اشراقة من اشراقاتها .

ونحن نقول عن رؤيا العجيلي انها واحدة لانها تنطلق من منبع واحد لتنتهي الى مصب واحد مهما تباينت التضاريس وتنوعت التعاريج وكثرت او قلت الالتواءات في مسارها . ونحن نقول انها شخصية ، متمايزة ، لان وجه العجيلي يطل علينا منها رائقا، متفردا، ذا قسمات واضحة محددة لا تشبه من قريب او بعيد قسمات اي وجه اخر من وجوه الادب العربي الحديث .

ورؤيا العجيلي تبدأ مسارها من «بنت الساحرة» . ولنحدد قبل كل شيء اننا آثرنا عن عمد كلمة «رؤيا» على «رؤية» لما في الاولى من ايحاءات ميتافيزيقية ، ما فوق واقعية ، لا تنطوي عليها كلمة «رؤية» بجرسها المادي ، العلمي ، الفيزيقي . ولعله يجدر بنا حتى نفهم طبيعة التعارض الذي نريد ان نقيمه بين «رؤيا» و«رؤية» ان نشير الى ان القصص العشر التي تضمها مجموعة «بنت الساحرة» هي كلها قصص علمية ، وعلى وجه التحديد طبية ، ابطالها اطباء او مرضى، ادواء او ادوية ، ومع ذلك فانها ابعد ما تكون في روحها عن الحتمية او السببية العلمية التي تريد ان تجد لكل سبب مسببا يقع تحت اللمس والنظر ، ويمكن للعقل سبره واختباره . ولان قصص «بنت الساحرة» العلمية لا تخضع لقانون العلم والسببية ، ولانها تحاول على العكس ان تثبت عجز هذا القانون او افلاسه او نقصه ، لذا فان كلمة «رؤيا» هي التي تفرض نفسها بديلا عن «الرؤية» ، بل نقيضا لها .

والرؤيا لا تأخذ أبعادها كاملة ومدلولاتها تامة ، وهي بالضرورة ابعاد لا محدودة ومدلولات متمردة على كل تقنين ، الا اذا قورنت بالرؤية بأبعادها المحدودة ومدلولاتها المقننة التي ليس فيها سر او ما وراء . ولعل هذا ما حدا بالعجيلي الى ان يفتتح باكورة اعماله ، «بنت الساحرة» ، بقصة «قطرات دم» التي تحدد بعبارات صريحة مباشرة الكيفية التي تم بها الانتقال من الرؤية الى الرؤيا . ومن الاسطر الاولى للقصة تتحدد طبيعة الرؤية : «كنت في سنة ... طبيبا داخليا في مستشفى المعهد الطبي ... ولم اكن حتى عامي ذاك، وحتى فترة من الزمن بعده ، الا الطالب المجد الذي يعتقد ان دفاتره وكتبه قد حوت جماع حقائق الوجود احيانا ، وزبدة تلك الحقائق احيانا اخر . وكانت كل مشاكل الحياة عندي قد قيل فيها القول الفصل على شبا اقلام فطاحل من العلماء ... فما كنت اقف عند معضلة من معضلات وجود الانسان الا واجد حلها فيما قاله اولئك الفطاحل وتلاميذهم . نعم ، كنت افكر احيانا وذلك حين كنت اتكلف تذكر ما غاب عني من اسماء الكتب وأرقام الصفحات . وكنت اجهد فكري احيانا اخر ، وذلك حين كنت استعير ما ندّ عن ذهني من اقوال اساتذتي الذين ـ على ما احسب ـ كانوا مثلي في الاطمئنان الى انكشاف حقائق الكون انكشافا تاما حاسما تحت عدسات مجاهر البحاث وضربات مشارط المجربين ... وهكذا لم اكن لاجد في الجسم الانساني بعد ان قرأت الطب وأتقنت حفظ مبادئه من الاسرار ما كنت اظنه حافلا بها قبل ان افعل . ولم اكن لأحس ان في ذلك الجسم في صحته ومرضه من الهيبة والرهبة ما يحسه الجهلاء من الناس وعامة المتعلمين الذين لم يطلعوا على ما اطلعت عليه ، ولم يتقنوا من الحفظ ما اتقنت . فقد كنت ارى ما دق وجل من وقائع الحياة الحيوانية واضح الرؤية تارة بعيني ، وتارة بعين المجهر ، وتارات اخرى بعين الكتب المترجمة عن اناس هم اقوى مني واغنى . ولذلك فهم ادق رؤية واعلم. فالحياة عندهم وعندي هي تكاتف بسيط في العمل بين ملايين الخلايا التي تزخر بها بنية الحيوان . والمرض هو سطوة الجراثيم على الخلية ، او هو تأثرها من السموم ، او هو تزعزع الاخلاط في البنية الصحيحة واختلال الاعصاب . وان لم يكن هذا ولا ذاك فهو اضطراب الغدد الصم وتكرر مفرزاتها . وكل هذه الحقائق كانت تثبتها وقائع الحياة والموت اليومية التي كنا نراها رأي العين في مستشفانا وعياداته . فقد كان المرضى يشفون طبقا لنظريات العلماء وأقوال الاساتذة ، كما كانوا يموتون احيانا طبقا لتلك النظريات والاقوال . وفي الحالين كنت مستريح الضمير مطمئنا الى ان ما حدث لا بد ان يحدث ، وأن ليس فيه سر ولا لبس ولا ابهام . وبمثل هذا الضمير المستريح المطمئن استقبلت جريحة منتصف ليل ١٥ تشرين من ذلك العام ، فعالجتها ليلتئذ وقمت لها بما لم يكن من القيام به بد من الاسعاف والتدبير والمداواة» (١) .

واذا اردنا ان نعرف من هي جريحة منتصف الليل تلك ، فلنقل باختصار انها امرأة جميلة ، ناصعة البشرة ، اراد لها اهلها الزواج من شيخ ثري فهربت منه الى ذراعي ضابط اجنبي من غير دينها تزوجها وقضى معها عاما ونصف عام ثم غادرها الى صقع بعيد ولم يترك لها من آثاره «سوى خاتم في احد اصابع يديها لم ينقذها من سكين اخيها الذي عثر بها ذات ليلة خارجة من دار السينما ، متبرجة سافرة ضاحكة» فانهال عليها طعنا الى ان ظنها قد فارقت الروح ، وما كانت قد فارقتها فنقلت الى المستشفى حيث اسعفها الطبيب المناوب بأن نقل اليها بعضا من دمه .

ولكن طعينة منتصف الليل هي ايضا المرأة التي زلزلت اركان «رؤية» الطبيب المناوب وجعلته يستسلم لاجنحة «الرؤيا» الشفافة المرفرفة في عوالم شبه سحرية لم يقيض دخولها الا لمن تجرد من سلاح العلم والعقل القاصر . ولقد بدأت القصة كلها بمزحة اراد بها الطبيب ان يقنع الطعينة بأن الدم الذي نقله من عروقه الى عروقها لا بد ان يحدث في حياتها تغييرا قويا ، لأنه دم نبيل وعريق في النبل ، متحدر من قبيلة عربية شهيرة لم تعرف الهجنة ولا اختلاط الدماء . ولقد صدقت المرأة القصة ، فقطعت للطبيب عهدا بان تحفظ دمه نقيا من الدنس ولو ضحت بسعادتها وبما هو اعظم من السعادة . ولقد راع الطبيب ان يلاحظ ان تبدلا فعليا قد راح يطرأ عليها مع مر الايام . فقد اخذت تبتعد شيئا فشيئا عن الترف الذي عهدته في حياتها ، وراحت يدها تخشوشن ومحياها يزداد ذبولا ولكنه يزداد كذلك نبلا. وعندما رأى الطبيب المآل الجاد الذي آلت اليه مزحته عن «الدم النبيل» هم بان يصارحها بالحقيقة وبان يقول لها ان «هذا الدم الذي اكثر هواجسها ليس الا حفنة من ماء مزيج بآثار المعادن والدسم والزلال ، وأن ليس فيه من السر الذي يمتلك اللب او يغير من اسلوب الحياة وزن ذرة» . اجل اراد ان يقهقه ويقول لها ان «قطرات الدم التي وهبها اياها ذابت في يومها الاول ، فابتلع طحالها كرياتها، واختزن كبدها حديدها ، وطرحت كليتاها ماءها» . ولكنه اذ نظر في عينيها ورأى جسامة الوهم الذي شغل بالها ، آثر ان يحتفظ بحقيقته «العلمية» لنفسه وان يتركها في وهمها سادرة .

وكان ما لا بد ان يكون . فقد مضت شهور كاد ينسى فيها الطبيب المرأة الطعينة وأوهامها وهواجسها ، الى ان بلغه ذات يوم الخبر الذي لم يدر له حدوثه بخلد ، خبر انتحارها لعوامل «اعيت المحققين» . فمن المحققين من نسب اقدامها على الانتحار الى الفاقة، ومنهم من قال انه الحب اليائس . اما الحقيقة فان الطبيب هو وحده الذي عرفها ساعة استلم الرسالة التي كتبتها اليه المرأة يوم فارقت الحياة . كتبت تقول : «لقد جاهدت طويلا في صيانة وديعتك من الاذى ... وأرى من الخير ان اترك الحياة وانا قوية على ما تريده فيّ من قوة النفس والخلق ... الم اقل لك اني صائنة دم اجدادك من الدنس ؟ وداعا» .

ولا اعتقد انه يصعب علينا بعد هذا ان نتخيل طبيعة التحول

---

(١) «بنت الساحرة» ـ منشورات دار مجلة الاديب ـ ص ٩ـ١٠

الذي طرأ على حياة الطبيب ومعتقداته ونظرته الى الحياة . تحـول يجب الا يكون في طبيعته ادنى من التحول الذي طرأ على نفسية المرأة المنتحرة واخلاقها . ومثل هذا التحول لا يمكن ان يكون شيئا اخر غير الانتقال من الرؤية المزهوة بدقتها العلمية وتنبؤاتها الحتمية والواثقة ثقة مغرورة مطلقة بقوانينها التي تريد ان تقيم جسرا مباشرا بيـن الاسباب والمسببات ، الى الرؤيا التي تطمح الى ان ترى وراء المنظور البسيط المنظور المعقد ، ووراء الواقع ما فوق الواقع ، ووراء العالم ما بعد العالم ، ووراء قناع المادة «الوجه الاكبر» المتلثم بالف قناع اخر غير المادة . ولنترك للطبيب مهمة تلخيص هذا التحول :

«لبثت طويلا بعد تلك الايام اسائل نفسي وانا اتقلب بين الحزن وعذاب الضمير ، عن حلقة واهية في تلك القصة الغريبة اموه بهـا على ضميري ولكن عبثا كنت اتساءل . فلم يكن ثمة شك في ان سلمى قد قضت في ايلول ضحية الدماء التي انفذتها من الموت في تشرين. فهل هو الوهم الذي بلغ بها هذا المبلغ واوردها الموت ؟ ام ان الواقع كان يلعب في جسد سلمى على مسرح يجهله علمي الذي كنت اثق به، بل وينكره انكارا تاما ؟ أفكانت في تلك القطرات من الدم سـوى الكريات البنية الاشكال والطباع ، وسوى المواد المعروفة الخـواص والانواع ، عناصر من طبيعة مجهولة استطاعت ان تنقل الى جانـب الغذاء والهواء الصفات الخلقية من نفس الى اخرى ؟ لقد اتعبـت عقلي كثيرا في السؤال والتفكير والجواب ، وعلمت منذ غادرت قاعات الدرس قصور ما في الكتب عما في الحياة ، ولكني لم استطـع ان اتناسى لحظة واحدة ان ايماني المطلق بالعلم قد جرني في حقبة مـن الزمن ، كما كان الجهل المطلق جديرا بان يجرني ، الى ان افتح امام روح شابة وجسم جميل ابواب الفناء . ان تلك هي مشكلة حياتـي وندامتي الكبرى التي لم استطع ان اتحـرر من وخزاتها حتـى اليوم » (١) .

ولناخذ على سبيل المثال ايضا قصة «انتقام محلـول الكينا» . واعتقد ان عنوانها هو اول ما سيستوقفنا فيها . اذ يتضح من العنوان اننا هنا ايضا امام قصة علمية ، طبية على وجه التحديد . ولا ريب ان دراسة الدكتور العجيلي للطب كان لها تاثيرها البالغ في الجـو الذي اختاره العجيلي اطارا لباكورة انتاجه . ولكن لا ريب ايضا في ان المفارقة بين «الرؤية و«الرؤيا» قد اتيح لها ان تكتسب بـروزا خاصا في هذا النوع من القصص الذي تتولد فيه الرؤيا من الرؤيـة بالرغم ـ يجب ان نقـول بفضل ـ مما بينهما من تعارض وتضاد . والعجيلي مدرك لهذه الحقيقة ، وهذا ما يجعله يؤكد في تقديمه لقصة «انتقام محلول الكينا» على لسان راويتها الدكتور عبد الله انها «قصة غريبة يزيد في غرابتها ان يتعرض لها بوجه خاص ابناء بيئة علمية لا شك بواقعيتها بعيدة جد البعد عن دنيا الخيالات والاوهام» (٢) .
والقصة هي قصة طالبين في كلية الطب ، حافظ وشرف الدين ، ما كانا بالنجيبين ، ولكنهما كانا مثل شن وطبقة متلازمين لا يطيقان بعدا او فراقا . فاذا «غضب المعلم من احدهما ضرب الاخر ، وان قصـر احدهما في درس التاريخ قصر الاخر في الجغرافية . رسبا مجتمعين في صفوف متعددة ونجحا مجتمعين» . ولم يكن ثمة ما يميزهما غير لؤم في طبع الاول ، حافظ ، وغير طيبة قلب شرف الدين . وقـد اشتهر امرهما بين رفاقهما في الكلية ، فاطلقوا عليهما لقب «الزوج». ولقد ظل «الزوج» هكذا طيلة «سنين اربع من دراستهما الجامعية لـم يقـو ظرف او حادث على ان يفصم عروة اتحادهما الفريب هذا» الى ان عرفا غانية بسيطة التفكير ، لطيفة ، احبتهما زوجا كما وجدتهما وكان لها من رضى النفس ولين العريكة ما حال دون تحطم العـروة

بينهما في تنافسهما على قلب تلك المرأة . ولكن الشيء الذي ما كـان ينتظره احد هو ما حدث في نهاية السنة الجامعية الرابعة حين افترق الزوج على اثر اجتياز حافظ الامتحان الاكمالي ورسوب شرف الديـن فيه . وقد رسب هذا الاخير عندما وجه اليه الفاحص السؤال التالي: «امامك محلولان من محاليل الكينا احدهما تعرض منذ ثماني واربعين ساعة الى غبار ملوث بالجراثيم والاخر تعرض الى ذلك الغبار منـذ خمس دقائق ، واضطررت الى حقن مريضك المصاب بالملاريا بواحـد منهما على حاله قبل ان يتاح لك تعقيمه بالحرارة ، فايهما تفضل ؟ اما جواب شرف الدين فكان الجواب المغلوط اذ فضل المحلول الثانـي الذي لم يتلوث بالغبار الا منذ دقائق خمس ، ولم يدر بخلده مـا قصده الفاحص من التنبه الى ان محلول الكينا قاتل للجراثيم بنفسه اذا بقيت فيه مدة معينة من الزمن ، وبهذا يكون المحلول الذي تعرض منذ اسبوع للغبار الحامل للجراثيم قد تعقم وطهر في هذه المدة فـي حين ان المحلول الاخر لم يتح له الوقت الكافي لذلك» .

وما ان رسب شرف الدين حتى اصبح حال الزوج بعد هـذا الرسوب ، كما يحدثنا راوية القصة ، حال ذلك الشاعر القديـم حين قـال :

فلما تفرقنا كاني ومالكا   لطول اجتماع لم نبت ليلة معا

ومع الافتراق برز لؤم حافظ ، فقد استأثر لنفسه بلطفية ، وصار يسخر من صاحبه ويتعالى عليه . وقد تألم شرف الدين لذلك مرير الالم ، فانطوى على نفسه ، وسيطرت عليه نزوة عدوانية فصار يتطاول على زملائه واساتذته بالكلام والسباب، فما كان من هؤلاء الا ان حكموا عليه بانه حاد عن جادة الصواب وجن ... وبالفعل جن شرف الديـن واستقر به المطاف في مستشفى المجانين في ضاحية من دمشق .

ومضت الاعوام وتخرجت دفعة شرف الدين اطباء توزعوا فـي مشارق الارض ومغاربها . وشاءت الصدف ان تجمع بين راوية القصة الدكتور عبد الله وبين الدكتور حافظ في منطقة واحدة تقع على تخوم البادية السورية . وقد بلغ الدكتور عبد الله من اخبار حافظ مـا ساءه ، ولاسيما شكوى مرضاه من قلة درايته ، ولكنه كان يلتمس له العذر بانه طبيب مبتدىء ، وكان يطمئنه عليه ان «منطقـة عمله لا تحتاج الى كثير علم او طويل دربة ، فهي منطقة مرزغية قد استوطنتها الملاريا فلا مريض فيها الا من يشكو نوبات البرداء وضخامة الطحال، وهذا نعيم الطبيب المبتدىء اذ يكثر فيه عمله وتقل اخطاؤه» .

وحدث ما كان لا بد ان يحدث . جاء سبعة من المرضى بالبرداء الى الدكتور حافظ طالبين اليه حقنهم بالكينا . وكان لديه قارورتان من محلول الكينا وكان يشك في تلوث احداهما لان خادم المستوصف تركها مفتوحة اثناء كنسه الغرفة منذ اسبوع ، فعزلها على ان يطهرها متى احتاج اليها ، وفتح القارورة الطاهرة ليحقن منها المرضى السبعة. ولكن ضوضاء عنيفة صادرة عن متشاجرين عند باب المستوصف اضطرته للخروج لتهدئتهم ، وعاد بعد خمس دقائق ليحقن المرضى من القارورة التي ظلت مفتوحة اثناء غيابه ، فكان ان قضى السبعة نحبهم بسبب تلوث المحلول وبسبب خطيئة الدكتور حافظ الذي غاب عن ذهنه ان محلول الكينا يملك القدرة على قتل الجراثيم اذا بقيت فيه مـدة طويلة من الزمن والذي كان عليه بالتالي ان يحقن مرضاه بالقارورة التي تلوثت قبل اسبوع .

ويبدو ان موت المرضى السبعة اثر تأثيرا شديدا على اعصاب الدكتور حافظ ، فحاول الانتحار ، ثم خانته اعصابه نهائيا فجن ولحق بصاحبه في مستشفى الامراض العقلية . وعادا متلازمين كما كانـا، قد زالت بينهما كل الحواجز حتى حاجز العقل .

وكان الامر الى هنا غريبة من غرائب المصادفات ، على حد تعبير الدكتور عبد الله ، راوية القصة . ولكن الصدفة ايضا شاءت للدكتور عبد الله ان يلتقي بعد بضع سنوات بلطفية ، الغانية التي هام بها

(١) المصدر نفسه ـ ص ١٨ .
(٢) المصدر نفسه ـ ص ٩١ .

«الزوج» ايام الدراسة الجامعية ، فروت للدكتور عبد الله الشطر الناقص من القصة . قالت :

ـ بعد ان سقط شرف الدين في صفه لحقت حافظ وعشت معه في بيته ... وقد اراد مرة ان يبين لي قدري عنده فقال لي انه في سبيلي ضحى بصديقه الصدوق شرفالدين ، وذلك يوم الامتحان عندما وجه الفاحص الى شرفالدين سؤالا كان يجهله هذا الاخير ، فالتفت الى حافظ يستنجده ، فاغتنم هذا فرصة ذهل فيها الفاحص واعطاه الجواب المغلوط عن عمد وتصميم . كان السؤال يتعلق بقشر الكينا او حب الكينا ، لا اعرف !

وهكذا انتقم محلول الكينا، واي انتقام ! ساق حافظ صديقه شرفالدين الى الخطأ في ساحة النظريات ، واخطأ هو عين الخطأ في ساحة العمل ! حقا ان للنفس الانسانية اسرارا مغلفة بالف غشاء وغشاء ! ولنترك راوية القصة يلخص « الرؤيا » لنفسه ولاصدقائه.

« كلما تاملت يا اصدقائي هذه القصة العجيبة كما اتضحت لي في شكلها الاخير انتابني الدوار . اذ يخيل الي ان في ثنايا حلكتها المعقدة بتصاريف القدر وتوافق المصادفات خيوطا من الترتيب المنطقي المحكم ، فاطيل البحث فيها عن السبب والمسبب والمقدمة والنتيجة حتى اكل واتعب . ولقد نفضت يدي من الوصول الى الحقيقة في حوادثها الغريبة ولكنياسوقها اليكم كما عرفتها وعرفتها لطفية نادرة من نوادر الحوادث وعجيبة من عجائب الحكايات فيها عبرة لمن اراد ان يعتبر والفلسفة لمن شاء ان يتفلسف » (١)

واذا كان المرض يقدم جوا مثاليا لابراز التعارض والتناقض بين الرؤية والرؤيا ، فان المرض ايضا بما يحدثه من اختلال فيقوانين الجسم المادية المعروفة والمرئية يمكن ان يكون السلم الذي به نرتقي مراقي الرؤيا ، والمفتاح الذي به نقتحم عوالمها المجنحة التي لا تكون شفافة الا لمن تحرر من قوانين المادة والحياة في جسمه . ومن هذا القبيل قصة « حمى » المكتوبة باسلوب اليوميات والتي لا يعتمد سردها مع ذلك على التقويم الزمني وانما على ما تسجله درجات الحمى من ارتفاع وانخفاض في جسم ذلك الاخ الذي قتل اخاه غيرة وحسدا في نوبة شديدة من الحمى . فلكأن الحمى حررت الجسم من عقاله فاقدم على اقتراف ما لم يكن ليقترفه بتاتا فيما لو ظل خاضعا لقوانينه المألوفة التي من اولى خصائصها التمييز بين الخير والشر . وبغض النظر عن جريمة القتل ، الدنيئة كلالدناءة في مقاييسنا نحن البشر الاصحاء ، فلننظر اي عالم اسطوري ارتفع اليه الاخ القاتل على اجنحة حمّاه التي كانت قد تجاوزت الدرجة الاربعين :

« لقد قتلت اخي ثم اخذت اصعد في الجو . اني اسمع خفق الاجنحة وارى الارض تناى عن عيني . ايها الجناح الخفاق اين تمضي بي ؟ انك تخترق بي اجواء من لهب والسنة من نار لا دخان فيها ولا قفار . ان في راسي عاصفة ، وعيناي نتاتا من وقبيهما وهما تتطلعان الى اغوار العالم الذي تطير بي فيه . علام تسرع ؟اتريد ان تهرب من الزمن او تبغي الخروج من الوجود ؟ لا أشتكي الا جفاف الفم وحرقة البلعوم . أليس بين اطباق السماء ماء ؟ ايها الطائر حنانيك . اما آن لي ان أشتعل لهبا في هذا الجحيم؟ كلما امعن الجناح الخفاق في الصعود زاد السعير وقدا . يخيل الي اني اسمع حفيف افلاك النجوم في دورانها وارى انقضاض الشهب والرجوم. أهذه تخوم الكون وحدود الوجود ؟)».

وعندما تهبط حرارة الحمى ، يكون السقوط واكتشاف الجريمة:
« رباه رحمتك ، لقد هيض الجناح وتمزق . اية هوة هذهالتي اتردى فيها ؟ اني ارى العوالم التي اجتزتها في صعودي واحدة اثر واحدة تتراجع في عيني . النجوم ، وتلوح لي الارض ، ثم الذرى ،ثم السفوح ، وحسن المسجى ، وهند الباكية ، وجريمتي ، وحماي . لقد سقطت في مستنقع آسن . اماه » (٢) .

وقصة « النوبة القاتلة » تؤكد هي الاخرى ما في المرض من قوة عجيبة لا يتمتع بها بحال من الاحوال الجسم الصحيح المعافى نفسيا وماديا ، المرض كمشكاة نطل منها على عوالم لا يمكن لابصارنا الحسيرة ان تشق حجبها ، وكمفتاح الى مفازة عجيبة لا تعقلها ولا تنظم الحياة فيها النواميس الطبيعية المعروفة لدينا ، او بالاحرى المألوفة لدى خلايا دماغنا القاصر العاجز عن ان يرى الحقيقة العليا ولو كان ارتفاعها عن الحقيقة المبتذلة قيد انملة لا اكثر . وما « النوبة القاتلة » الا داء الصرع ، ذلك الداء الذي سمي في الماضي بالمرض الالهي لانه لا يصيب ، كما كان يسود الاعتقاد ، الا المتألهين من البشر ، العباقرة الذين قيض لهم ان يروا ، وبتعبير صوفي ، ان يعاينوا ما لم يقيض لنا نحن البشر العاديين الاسوياء ان نراه او نعاينه .

وابطال « النوبة القاتلة » اربعة : الطبيب ، راوي القصة كما هي الحال في قصصالعجيلي جميعا، وعبد العزيز افنديالموظف المنفي في بلدة صغيرة ، وزوجته ، وصديقه سليم الداني . اما محور القصة فهو العلاقة الآثمة القائمة بين الزوجة والصديق من غير علم الزوج . والطبيب الراوية هو وحده الذي كان على معرفة بهذه العلاقة ،ولهذا فانه هو وحده الذي أتيح له ان يعرف الحلقة المفقودة التي تستطيع هي وحدها ان تقدم تفسيرا « معقولا » لما سيحدث .وما سيحدث سيقف كل الناس عاجزين عن فهم بواعثه واسبابه ، حتى القضاء الذي كان يهمه اكثر من اي جهة اخرى ان يعرف البواعث والاسباب تلك . ولنترك للطبيب الراوية ان يقص علينا ما حدث ،وان بتفصيل قد يجده بعض القراء مملا ، ولكنه ضروري :

« في عصر احد الايام كنا في حلقة ضمت معظم موظفي بلدة(م) نستمع الى الحديث الشائق المزحوم بالفكاهة الذي كان يديره علينا سليم افندي الداني . فكانت مني التفاتة الى عبدالعزيز افندي وهو في مجلسه مثلنا قد القى بكل سمعه الى المحدث فرأيته وقدامحت منه الكآبة التي كانت تظلل في معظم الاوقات وجهه الصارمالتقاطيع، فبدا صبوح الملامح لامع النظرة منبسط الجبين وارتسمت على شفتيه المتلثلتين ابتسامة فذة كانت تمثل فيها قوة نفسية غريبة ، بدت لعيني طافحة من كل ملامحه . وبينما كنت ابسم كغيري لما كان يرويه لنا سليم الداني رحت اسائل نفسي عما كان يقوله او يفعله عبدالعزيز افندي لو درى بالحديث الذي حدثني به سليم البارحة عن زوجة هذا الاول ،في لحظة من لحظات زهوه بتهافت النساء عليه وعشقهن له . قلت لنفسي ان عبدالعزيز سيقتل سليما او يقتلالمراة ولا شك . وبغتة ، او في سرعة تشبه البغتة ، بدا لعيني ان تبدلا غريبا قد اصاب عبدالعزيز افندي ،فقد شحب وجهه وجمدت الابتسامة على شفتيه وتصلبت النظرة في عينيه وهو يحدق في وجهسليمافندي. ثم زاغت نظراته لحظة ورأيته يبلع ريقه ويقبض بيديه متشنجا على مسندي كرسيه . وقبل ان يفطن احد غيري الى هذا التبدل المفاجيء انبعث عبدالعزيز افندي من مجلسه واقفا بسرعة اللولب وانطلقت من حنجرته صيحة قصيرة محشرجة اجفل لها الحاضرونثم لم يلبث ان تطوح ووقع كتلة واحدة في مكانه ، فسمعت بين ضجيج الكراسي المتداعية خلف الناهضين وصيحات الدهشة والعجب رنين اصطدام رأسه بارض المقهى الحجري ، واضحا عاليا » .

(١) : المصدر نفسه ـ ص ١٠١ .

(٢) : المصدر نفسه ـ ص ٣٦ ـ ٣٧

وقد نظن للوهلة الاولى اننا امام نوبة صرع عادية . وهذا ما ظنه ايضا الطبيب ، راوي القصة ، الذي حاول ان يخفف عن صاحبه عبدالعزيز وطأة الداء بتوكيده له ان مثل هذا الداء ينزل عادة بالاذكياء والمبرزين منهم . ومع ان تلك النوبة لم تكن الاولى من نوعها التي اصيب بها عبدالعزيز افندي الا انه يصارح صاحبه الطبيب بان ما حدث له هذه المرة يختلف كل الاختلاف عما كان يحدث له في المرات السابقة :

ـ اريد ان احدثك بالذي رأيته ساعة ان وقعت وقعتي تلك في المقهى . لقد قلت لي انك كنت تراقبني حينذاك فرأيت بصري قد زاغ ووجهي قد شحب . واحسبني قادرا على القول اني كنت حتى تلك اللحظة التي تصف واعيا شاعرا بما حولي . وفجأة نبدت لعيني وانا احدق في وجه صديقنا سليم ملامح شاحبة لصورة مألوفة لدي . واخذت تلك الملامح تتضح بسرعة وتبرز امام ناظري حتى خيل الي اني اراها شف عن وجه سليم او اني ارى وجه سليم يشف عنها، وحينما انطلقت من صدري تلك الصيحة كنت قد تبينت تلك الصورة وعرفت صاحبها .

ـ صورة من كانت ؟

ـ صورة امرأتي ...))

ومضى على هذا الحادث ما يقرب من عام حاول فيه الطبيب عبثا ان يخفف وطأة الداء عن عبد العزيز افندي .

ولقد توطدت بين الرجلين صداقة قوية لم يكن ينغصها سوى علم الطبيب بالصلة الاثيمة التي ازدادت توثقا بين سليم الداني وزوجة عبدالعزيز . وما كادت عشرة شهور تنصرم حتى لاحت على عبدالعزيز علائم القلق التي هي عنده بمثابة نذير مسبق بنوبة جديدة من نوبات الصدع . ولقد جاءت النهاية ، على حد تعبير الطبيب الراوي ، ((فاجعة بئيسة ، نضم في ثنايا تلك الجريمة المروعة مثالا جاوز كل ما كنت اقدره عن قوة النفس اذا ما غلى مرجلها ، قوة على العلم : باختراق الحجب الصفيقة القائمة امام عقلنا الواعي وحواسنا القاصرة ، وعلى العمل : بتحريك جسمنا المادي نحو غايات لجمنا عنها في اثناء حياتنا العادية بالخوف والعرف اللذين اعتدنا على دعوتهما بناموس الاجتماع)) (1) .

اما الجريمة المروعة التي ورد ذكرها على لسان الطبيب فهي، كما امكن للقارىء ان يتوقع ، الجريمة التي اقترفها عبدالعزيز افندي عندما اطبق بيديه القويتين على خناق صديقه سليم الداني فأخمد انفاسه ، اثناء نوبة الصدع التي انتابته . اما لماذا خنق عبدالعزيز افندي صاحبه سليم الداني ، فهذا ما لا يعرفه هو نفسه ، وان كان يعرف بالتفصيل كيف اقترف جريمته . ولنترك الكلام له :

((اني اكاد أجن . لقد انتهيت الى الاعتقاد بأني قاتل سليم الداني لانك انت وخادمك وكل الظروف تقول بذلك . ولكني اقسم لك بكل ما تريد اني لا ادري من قضية القتل هذه شيئا . أستحلفك بالله هل تعرف لي دافعا الى هذه الجريمة ؟ ألم نكن صديقين متآخيين ؟ سأقص عليك كل ما جرى لاني اريد ان تثق باني ضحية للقدر مثل سليم المرحوم سواء بسواء ، واني لست ذلك المجرم الذي صوره المدعي العام للمحكمة والذي رأيت الحكم عليه في نظرات القاضي.

((لم استطع النوم بعد ان فارقتكم الا بعد ان تناولت قرصا مما اعطيتنيه . وفي الصباح قمت ناشطا فلبست ثيابي ثم جلست وزوجتي نتناول الشاي . وكنت اصغي الى حديثها وانا احس ثورة في صدري. وبينما كنت اتطلع الى وجهها رأيته يتعكر فجأة وتبدو عليه انطباعات ملامح غريبة اخذت تتوضح شيئا وراء شيء . أتذكر حادثتي تلك في المقهى ؟ لقد كانت هذه اختها . وكان الوجه الذي رأيته هذه المرة منطبعا على وجه امرأتي وهو وجه صديقنا سليم ..

وشعرت بدمي يفور في عروقي وان صدري يكاد ينفجر غيظا . ولا بد من ان نكون زوجتي قد لاحظت ذلك اذ سمعتها تسألني بصوت الخائف الفزع : عبدالعزيز ، ماذا جرى لك ؟ ولم ألتفت الى قولها اذ خيل الي أن شفتي صديقي تنفرجان عن ابتسامة هزء بغيضة واني كنت مقصودا بذلك الهزء . فقمت وأنا أهم بشيء ، ولعلي صرخت كما صرخت تلك المرة قبل ان اقع على الارض ، ولكني منذ قمت من مجلسي شعرت باني فقدت رشدي كاملا . ان بعض المارة قد شهدوا بانهم رأوني أسير بخطى ثابتة مغبر الوجه مزبد الفم في الطريق،ولكني اؤكد لك ياصاحبي أني لم استرد وعيي الا وانت توقظني من سباتي وتسألني عن جريمتي ، أهي جريمتي ام جريمة القدر ؟ لقد صرعني هذا الداء نوبات عديدة فلم أضر به احدا ، فلم صب القدر كل نقمته على حياة صديقي بيدي" هانين ؟ أأكون مجرما ثم تكون جريمتي قتل اعز الناس الي" والصديق الذي اصطفيته من هذا البلد ؟ انبئني يا صديقي ، قل !)) .

وبالطبع لم يستطع صديقه الطبيب ان ينبئه بشيء ، مع انه الوحيد الذي وضع يده على سر الحلقة المفقودة وادرك لم اصطفى عبد العزيز ضحيته اصطفاء ولم يعتد على غيره من الناس في الطريق ؟ وما الفائدة أصلا من ان ينبئه بالحقيقة ويقول له انه اصطفى سليم الداني بالقتل لانه كان يدوس عرضه ويخونه مع زوجته ؟ ان عبدالعزيز نفسه سيرميه بالكذب ((لانه لا يعرف الحقيقة الا في اللحظات القليلة التي يركبه فيها داؤه الالهي فيمزق عن عينيه حجب الحياة البشرية العادية)) . فهل من فائدة يجنيها هذا المسكين لو هتك له السر سوى ان يفضحه في زوجته ويزيد ليالي سجنه ظلمة وعذابا ؟ ولعل الفائدة الوحيدة المجتناة من الثمن الباهظ الذي دفعه عبد العزيز عن جريمته اللاواعية ـ ١٥ عاما سجنا ـ هي الفائدة التي نستطيع ـ نحن قراء العجيلي ـ ان نستخلصها من تلك القصة الغريبة ، فصة امرىء يخرج ((من بيته هادئا في الصباح المشرق فيسير قرابة ربع ساعة ، ويلقى اناسا على طريقه فلا يعارضهم بخير ولا شر ، ثم يقرع بابا يفتحه رجل غافل فيقتله خنقا)) لانه رأى صورته منطبعة على وجه زوجته مثلما انطبعت صورتها هي على وجه ذلك الرجل قبل عشرة شهور ، كل ذلك وهو اسير نوبة صرعه. انها كما نرى قصة ((لايقبلها عاقل ولا يقرك عليها طبيب)) ، ولكنها مع ذلك اقرب القصص الى العقل اذا ما ارتضى هذا العقل ان يسير في الطرق الغريبة التي يرسمها له العجيلي ، بشرط ان يحرر نفسه من الغشاوة الصفيقة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرمادية فأعمتها عن رؤية الحقائق العليا ولم تأذن لها بان ترى الا ما اذن لسائر الناس ان يروه ، أقصد الناس الذين اصاب الروتين والعرف والتعود ابصارهم بالكمه فهي تبصر ولا ترى ، وترى ولا تعاين ، وتكتفي بالرؤية ولا تشرق بالرؤيا .

فلنبصر بأعين جديدة . هذا ما يطالبنا به العجيلي ، وهذا ما تحثنا عليه كل قصة من قصص ((بنت الساحرة)) ، ذلك اننا اذا ما استبدلنا ابصارنا الحسيرة بفعل الروتين أعينا جديدة ، اوبالاحرى عقولا جديدة ، فنحن لن نرى ونعاين كيف ان محلول الكينا يمكن ان ينتقم فحسب ، وكيف ان قطرات الدم يمكن ان تحدث انقلاباهائلا في الصفات الخلقية فحسب ، وكيف ان الصرع قد يكون مرضا الهيا حقا فحسب ، ولكننا سنرى ايضا ونعاين كيف يمكن للضفادع ان تنتقم في قصة ((الضفادع)) ، وكيف يمكن للقدر ان يجمع بين كائنين بصلة لا تقبل انفصاما حتى قبل ان يبلغ احد هذين الكائنين من العمر يوما واحدا ، وذلك في قصة ((المعجزة)) ، وكيف للموتى ان يقوموا حقا وصدقا في قصة ((قيام الموتى)) ، بل كيف يمكن

(1) : المصدر نفسه ـ ص ٨١ .

للسحر،لا السحر النفسي او سحر الايحاء الذي يقر به القرن العشرون، وانما السحر الحقيقي الذي حاكت اساطيره القرون الوسطى وما قبل الوسطى ، اقول كيف يمكن للسحر الوسيطي هذا ان يفعل فعلـــــه ويأتي أثره حتى في القرن العشرين الذي نزهـو باننا نحيـا فيه ، وذلك في قصة ((بنت الساحرة)) القصة الوحيدة في المجموعة التي ليس فيهـا اطباء او مرضى وانمـا غجريـة ساحرة كالفجريات اللائي عرفنـا بهن الادب الشعبي او الادب الموروث عن حضارات توصف اليوم بانهـا غيـر عقلانيـــة .

والحقيقة ان قصة ((بنت الساحرة)) بتفردها هذا بين سائر قصص المجموعـة تمثل خطوة او مرحلة جديدة في ادب العجيلي . فلكأن العجيلي قـد استنفد جو الطب والمرض ومـا يمكـن ان يوحي به من ظاهـرات لا يمكـن تفسيرهـا بقانـون العقل وحده ، فعاد الى جـو اكثر اصالـة هو جـو الباديـة السوريـة الذي فيه نشـأ وترعرع قبل ان ينتقل الى جـو الطب اثناء دراسته الجامعية . واذا كان جـو البادية يضيـــق مجـالا بحكم طبيعته عـن الرؤيـة بمعناها العلمي ، فانه بحكم من طبيعته ايضـا ارحب الاجواء اتساعا للرؤيـا . والواقع انه ما من ظاهـــرة طبيعيـة نمتزج فيهـا الرؤيـة بالرؤيـا وتمحي فيها المعالم والحـدود بينهمـا كظاهرة السراب التي هي بالتاكيد ظاهرة علمية ترجع الى شدة حرارة طبقـات الهواء او الى عدم التساوي في كثافتها ، وبالتالي الى عدم التساوي في خط انكسار اشعة الشمس . ولكنها في الوقت نفسه ظاهرة وهميـة لا وجود لهـا الا بالنسبة الى عين الناظر . والسراب ، هذا الشيء الموجود وكأنه لا موجود ، او بالاحرى هذا الشيء اللاموجود وكأنه موجود ، هو من اكثر مـن وجهـة نظر واحدة كلمة السر التي تلخص عالم العجيلي وتفتـح مغاليقه او جواز المرور الى مكنونـــــات مغائره وكنوزها . ومـا ((الظهيرة)) ، اروع قصص مجموعة العجيلـي الثانية ، ((ساعـة الملازم)) ، الا قصة سراب ، سراب عاينه مزيـد، الجندي الهجان ، وعايناه نحـن معه ، ثم لم يعـد يدري ، ونحن معه، ما اذا كان السراب حقا سرابا والوهم وهما . واني لمزيد ، ونحن معه، ان يميز بيـن السراب والحقيقة وسط تلـك البادية المحرقة المحترقة بلظى الهجيرة ؟ كـان الهجانة ، رفاق مزيد ، قد غربوا منذ الصباح وتركوه في الخباء وحده خفيرا ، وكانت ((الشمس تتقد والارض ملتهبة، وفي دائرة فطرهـا مد البصر من تلـك البادية المحترقة بنار الظهيرة لم يكـن يتنفس حي او يمتد ظل ... وكان يضطجع في رواق الخباء فيشعـر بالسمـوم تخترق فرج الرواق كأنهـا أنفاس ثعابين تفح في مسمعه وتلفح وجهه . امـا اذا مد بصره الـى السهل المنبسط امامـه فـان الهواء كـان يلوح له في جـو ذلك السهل كانه ألسنة متوهجـة من لهيب ابيض ، والتراب كأنه حميم يغلي تعلوه ابخرة لا ترى ولكنهـا تحس . وكانت تتراءى لعينيه بقـع من السراب متفرقة على مد البصر كانهـا بحيرات لجينية من مـاء صاف ، وكلمـا تقدم النهار اجتمعت تلك البحيرات واتسعت . ويا لها مـن بحيرات عجيبة تغور وتغلـي ويتلاطم موجهـا ويتطاحـن بيـن نظرة من مزيد وكرة من عينه عليها))(١)

ولم يكن له من سمير في وحدته وفي حرارة الهاجرة غير خود، او بالاحرى طيف خود ، تلك الصبيـة الفرعاء المشوقة، اللينة القد، التي ((في عينها سحر وفي عضدها الايمن سوار ثخين من زجاج ازرق)).

لقد عرف مزيد خود فـي قرية على الفرات ، وكان يميزها عن سائر لداتها ((طول ووثوب نهدين ورنين ضحكة)) . ولقد جمعهما ذات ليلة اياب مـن مراح الغنم ، فجاذبها حديث الغزل فمـا تابت ،واحتضن كفهـا في كفه فما تمنعت ، لكنهـا صدته ضاحكة حيـن حـاول ان يقبلهـا . ولقد ظلت تلك القبلة التي مـا نالهـا حسرة حياته التي ما بعدهـا حسرة . ولكم يحلـو لـه الان ، وهـو في خبائه يتلوى تحت لظى الظهيرة ، ان يغمض عينيه ويتصور ....

يتصور تلـك الهناءة التي لم تكن ، تلك القبلة التي لـم يقيض له ان يطبعهـا على خد خود الاسجح اللامع في شقرة محروفة المزدان بوشم صغير كانه زهرة برية ، او على ثغرها الالعس المضموم على شفه عليا نائتة وسفلى غليظـة تملأ الفم والقلب .

و((ملأت رأسه وصدره وخياله تلك القبلة الضائعة فكـان وهـو يتحرق ندمـا عليهـا وشوقـا اليهـا يكـاد يحس بشفتي خود بين شفتيه ويضم قدها اليه)) . ولكنه مـا يكاد يسترسل في حلمه حتى يوقظه لسع حديد الخيمة المحمى . وفيمـا هـو كذلك ، بيـن الحلم واليقظة، مرت بخبائه قافلـة انفصل عنها احد رجالهـا وتقدم من مزيد وهو يلهث لهاثـا دل على مـا به من عطش . فقام اليه مزيد وقدم اليه بغيته، فعب الرجل حتى ارتوى . ثم انبطح على تراب ارض الخيمة المرتويـة ظـلا . وبعد هنيهـة من الزمن قال الرجل وكأنه يريـد ان يكافيء مزيد على جميلـه :

ــ اعط يدك للشيخ عبدالله ليرى حظك .

فمد اليه مزيد كفه فتأملهـا الشيخ عبدالله مليا ثم قال :

ــ في كفك بنت واي بنت : طويلة ، شعرها لامـع ، مقرونــــــة الحاجبين . وفي نفسك من هذه الخلوة شـيء .

ــ مـا هـو ؟

ــ قبلــــة ...

فارتجف مزيد الذي عادت الى ذهنه خواطره عن القبلة التي فاتته من ثغر خود . ولكـن الشيخ عبدالله تابـع :

ــ كم تدفع في قبلة من خدها ؟.. هل تدفـــــع هذا البرنس الاحمــر ؟ (٢) .

فقال مزيد وهو يحسب المسألة مزاحا وهزلا :

ــ نعـم .

ولكنه ما وجد الا والشيخ عبدالله قد اقتاده من يده خـــارج الخيمة . فسايره مزيد والابتسامة على شفتيه . و((احس بالشمس من فوقه تلفه بوقدهـا وبالارض من تحته تغلي بحرها . وحدث نفســـه بالرجوع الى الخيمـة ولكـن عينيه غامتا بالوهج ورأسه دار من الحر. وبدلا مـن ان يسير الى الظل نطلع الى السراب فرأى فيه شخصـا يتقدم من بعيد . ودلك اجفانه ثم فتحها ليثبت الشخص ، فراعه ان ان تبدى له قد امرأة .. ووجف قلبه .. ولم يصدق عينيه ، فقـد كان يعرف ذلك القد ويعرف صاحبته . ان هذه التي انفصلت اليه من سراب الصحراء مقبلة عليه بقامـة فرعاء وشعر وصف وخد يزينه وشم كزهرة الخانون البريـة وشفتيـن خلقتا للقبل لم تكن ... غير خود ، خود حبيبة القلـب !)).

وبنقلة بارعة من الراوي نجد انفسنا ، بعد ان بلغت القصة ذروة توترها ، في المستشفى العسكري حيث يعالـج مزيد من ضربة الشمس التي كادت تقضي عليه . والى جانب سرير مزيد كان يقف رئيسه الملازم والشيـخ عبدالله الذي وجهت اليه تهمة سرقـة البرنس الاحمر فطلب شهـادة مزيد مؤكـدا انه انما ابتاعه منه :

ــ أنا اشتريـت وهـو بـاع .

ــ بكـم اشتريـت ؟

ــ اسأله يا سيدي . اسـأل مزيد !

وما كان مزيد بقادر على الاجابة وان كان قادرا على السمع . وكان ((مغمض العينين وكأنه في غيبوبة . ولم يكـن في الحقيقة كذلك، ولكنه وهو مغمض العينين كان أقدر على استعادة مـا رآه منذ ايام فـي حر الظهيرة في البادية . كان السراب في عينيه المغمضتين يموج موجـا بينمـا كانت خود تخوضه اليه . أيخدع عن خود وهو الذي قضى لياليه

---

(١) ((ساعـة الملازم)) ــ دار العلم للملايين ــ ص ٦٤ ــ ٦٥ .

(٢) : جزء من زي الهجانة السوريين .

في تذكرها وترديد صور كل حركة من جسمها الملفوف لعينيه ؟

لقد كانت تخوض السراب اليه مخاضه اليها حافيا ملهوفا . ولما التقيا في تلك البادية القفراء وحدهما لا رقيب عليهما الا الشمس المتقدة ضمها الضمة التي كانت تملأ نفسه شوقا ونوفا ،وتمتع بالقبلة التي فاتته منها ليلة آبا وحيدين من مراح الغنم ، نعم ، لقد قبض الثمن ، ثمن البرنس ، فلماذا ينكر ذلك على الشيخ عبدالله ؟)) .

وكان صوت الملازم ما يزال يعلو مكررا :

ـ مزيد ، أجبني . هل صحيح انك قبضت ثمن البرنس ؟ هل تعرف عقوبة من يبيع شيئا من تجهيزاته العسكرية ؟ ثلاث سنوات في السجن المنفرد ؟ اجبني : أصحيح ما يقوله هذا الفجري ؟

فجمع مزيد ((قواه ليخرج بنفسه من حلمه الجميل ، ورفع رأسه قليلا ليقول بصوت ضعيف مستسلم :

ـ صحيح يا سيدي الملازم . لقد قبضت الثمن !

هل كان ما رآه مزيد سرابا ؟ ان هذا سؤال لن نتلقى عنه جوابا ابدا . ومهما تكن قناعتنا ، فلن نجد له ابدا ايضا تفسيرا . ان العالم الذي أطل عليه مزيد للحظات فرأى منه ما رأى هو غير عالمنا الذي نحيا فيه بالفة وباطمئنان تبعثه فينا ثقتنا بأن قوانين ونواميس ازلية مكينة تحكمه وتنظمه . فماذا يحدث لو ان عالمنا الوطيد الراسخ هذا قد انفلت عقاله من قوانينه ونواميسه؟ قد يقال ان هذا لمستحيل ، وهو حقا مستحيل ، اللهم الا اذا طرأ اختلال على المنظور الممتد منا اليه ومنه الينا . وليكن هذاالاختلال مجرد تخلخل في طبقات الهواء او عدم تساو في انحراف الاشعة الشمسية ، فعندئذ يمكن لاي منا ان يعاين ما عاينه مزيد وما كاد ان يودي به الى حافة الموت او الجنون .

ان الكون المحيط بنا هو الذي يصاب ببعض الاختلال في قصة ((الظهيرة)) . ولكن هذا الاختلال قد يكون فينا احيانا وفي نظرتنا الى الكون المحيط بنا . وهذا ما تصوره قصة ((الحب والابعاد)) وراويتها الذي يرى العالم على غير الصورة التي نراه بها نحن لانعينه اليمنى من زجاج . ومن كان يرى العالم بعين واحدة هو غير الذي يراه بعينيه الاثنتين . فالعالم عند ذاك لا يعود ذا ابعاد ثلاثة ،وانما يتقلص الى بعدين اثنين : الطول والعرض . اما البعد الثالث ، الثخن ، فلا يعود له وجود لانه ليس الا نتيجة لعدم التطابق بين الصور التي تعكسها كل عين من عيني الانسان .

وعلى هذا فان البعد الثالث الذي نراه نحن الاسوياء النظر بلا جهد ولا تكلف ، لا يراه ذو العين الواحدة الا وهما وبعد جهد ولأي . ولكن من هنا على وجه التحديد يكتسب العالم عمقا لا نعرفه عنه نحن معشر ذوي العينين . فنحن لا نرى للعالم عمقا لان عمق العالم بات امرا مألوفا لدينا . أما ذو العين الواحدة فانه بحاجة ماسة ودائمة لان يهب العالم عمقا من نفسه وباطنه ما دام بصره لا يرى العالم الا مسطحا . ويحق لنا ، والحالة هذه ، ان نتساءل من منا يرى العالم على حقيقته : نحن معشرذوي العينين ام راوية القصة ذو العين اليمنى الزجاجية ؟ وعندما يخاطبنا راوية القصة قائلا :((اني لا ادرك الا وهما ذلك البعد الثالث الذي تتحدثون عنه انتم معشر ذوي العينين ، فكل ما في في الوجود عندي صورة مسطحة لا نتوء فيها ولا بروز . فارث لي يا صاحبي لاني اعيش في عالمي ، ذي البعدين، الضيق ، بينما تعيشون انتم في عالم طويل عريض عميق ، ذي ثلاثة أبعاد)) (1) أقول عندما يطالبنا هذا الراوية بان نرثي له ، لا ندري أيخاطبنا بالجد ام هو يهزأ بنا لاننا نحن الجديرون بالرثاء والشفقة اذ ان الفتنا مع عمق العالم قد افقدتنا الاحساس به كما افقدتنا الحاجة الى أن نهب العالم عمقه من أنفسنا لا من أبصارنا وحدها . وبالفعل ، من منا يستحق الرثاء : أنحن الذين لا نرى من العالم غير ما اعتاد الناس من امثالنا ان يروه بأعينهم الحسيرة، ام راوية القصة الذي اصبحت ((الرؤيا)) جزءا لا يتجزأ من وجوده اليومي،والذي كانت له مع ((هندية)) قصة قريبة الشبه للغاية ،من قصة مزيد مع خود ؟

وقصور العقل البشري كأداة . وحيدة للادراك والفهم والتفسير لا يتجلى على صعيد العلاقات الانسانية وحدها . بل لعل قصور ذلك العقل على صعيد هذه العلاقات اصبح امرا معترفا به حتى على صعيد العلم الرسمي . وكل المذاهب اللاعقلانية التي ولدتها الفلسفةوالاداب على مر الاحقاب لم تكن الا محاولة لتدارك ما قصر عنه العقل . ولقد اعيد اليوم للامعقول اعتباره حتى من قبل المذاهب الاشد تمسكا بالعقل والارسخ ثقة بقدرته على سبر الاغوار ، كل الاغوار . ان العلم الحديث يقر اليوم بلا صعوبة ببعض الظواهر اللاعقلانية كالايحاء والتلباثي والتنويم المغناطيسي ، بل هو لا يحجم عناستخدامها كطرائق عقلانية في الطب النفسي على سبيل المثال . وهذا لا يعني بالطبع ان الشعوذة قد استبعدت نهائيا عن هذه الميادين . وليس من المستبعد ايضا ان نجد هناك من قد يفكر بتوجيه تهمة الشعوذة الى الدكتور العجيلي . ولكن موجة هذا الاتهام سيكون قد تناسى حقيقة اساسية وهي ان الدكتور العجيلي لا يكتب كعالم ، وانما كأديب ، ان قصة كقصة ((القفاز)) مرفوضة حتما وسلفا من وجهة نظر العلم ، هذا العلم الذي قد يقر باللامعقول علىصعيد العلاقات بين انسان وانسان كما قلنا ، والذي يرفض في الوقت نفسه وبشدة وجود اللامعقول على صعيد العلاقة بالمادة والجماد .

ومع ذلك فان ما تحاول ان توحي به قصة ((القفاز)) هو ان الجماد يتمتع ببعض الخصائص الانسانية من ارادة ورغبة وعاطفة . فلقد وقع نظر راوي القصة على قفاز معروض في واجهة احد الحوانيت ، فرافه واراد شراءه . ولكنالثمن الباهظ الذي طلبه فيه البائع جعل صاحبنا يصرف النظر عن شرائه . بيد ان القفاز على ما يبدو راقه صاحبنا بدوره فأراد أن تنتقل ملكيته اليه وفرض ارادته هذه بقدرة قادر . ولقد كان لهذا القفاز من الحوادث مع صاحبه الجديد ما جعل هذا الاخير يشك باحكام العقل البشري ويؤمن بان ((هناك غير قوانين المادة مسيطر على هذا الكون)) .

وهكذا فان الحد الفاصل بين الانسان والجماد يتداعى ويسقط اذ كيف ((نجزم اننا كاناسي نفوق الجماد بميزة ما ؟ أليس هو العقل الانساني الذي يدعي ذلك ؟ ولكن من ذا الذي يستطيع اقناعنا بان العقل الانساني ميزانلا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؟))(2) واذا لم يكن قانون السببية الا وجها واحدا من بين وجوه الحقيقة الالف ، واذا كان هناك من يخرقه في عالم العاقلين والاحياء كما برهنت على ذلك قصص العجيلي الاخرى ، فما ادرانا ان الجوامد لا تملك ايضا مثل هذه القدرة كما تثبت ذلك قصة ((القفاز)) ومن قبلها قصة ((صروع الناي)) ومن بعدها قصة((سال الدم)) ؟ هل تتصورون نايا من القصب الهندي تعجز رياح الاعاصير عن تصديعه اذا ما نفخت فيه ، ومع ذلك تصدعه بل تحطمه انفاس العاشق اذا كان كليم الفؤاد جريح النفس ؟ وهل تتصورون مضخة ماء صنعت من الحديد الاصم ، ولكن محركها يأبى مع ذلك ان يدور الا اذا سال الدم في ساقية الماء ؟

(1) : المصدر نفسه ـ ص ٣٢ . ـ ولعله من المفيد ان نذكر ان الدكتور عبدالسلام العجيلي يشكو فعلا من ((العاهة)) نفسها التي يشكو منها راوية((الحب والابعاد)) .

(2) : المصدر نفسه ـ ص ٥٦

ان الانسان ليس وحده في هذا الكون ، كما ان هذا الكون لا تحكمه القوانين والنواميس المعروفة للعقل البشري وحده .

والمسالة ليست مسألة ادلة وبراهين . والعجيلي لا يطالبنا اصلا بأن نؤمن حتى نطالبه نحن بدورنا بالادلة والبراهين . انما العجيلي راوية . وليس من فرض على الراوية الا ان يخلق الجو المقنع الذي تدور فيه المحادثة التي يريد ان يرويها . ونحن احرار بعد ذلك في ان نؤخذ او لا نؤخذ بالجو الذي رسم لنا . وسواء من وجهة النظر هذه ان كان الجو واقعيا او أسطوريا . انما المهم ان نؤخذ به . ولعل براعة الفنان الكبير تكمن في اضطراره ايانا على ان نؤخذ بالجو الذي خلقه وان كانت عقولنا وملكاتنا المنطقية ترفضه وتأباه . وذلكم هو شأننا مع رائعة العجيلي « قناديل اشبيلية ». ولان هذه الرائعة لا تعدو ان تكون اكثر من جو ، لذا فانها تتمرد على التلخيص . ان من حق كل قارىء ان يراجع نفسه ويسائلها بعد انتهائه من مطالعة هذه القصة : هل ما قرأنه ممكن ؟ هل يمكن للعقل ان يصدق ؟ هل يمكن لهذا أن يحدث ؟ اجل ، ان من حقه ان يطرح مثل هذه الاسئلة ، ولكن بعد ان تكون خلايا جسمه قد انتفضت بتلك الرعشة التي يندر ان يحدثها فينا حتى العمالقة من الكتاب العالميين . وسواء أكنا من العقلانيين او من رافضة العقل فاننا لا نجد فكاكا من ان نؤخذ بذلك الجو المسعور في تلك الدار المغربية الطراز من ذلك الحي العتيق من تلك المدينة الاندلسية ، اشبيلية . دار متسربلة بأحلام الماضي ، فيستطيع كل من كان به حنين ان يراها على الوجه الذي يحن اليه . دار تمحي في فاعتها ذات القناديل الغامضة الاضواء الحدود بين العقل والجنون ، فلا ندري هل نؤخذ بسحرها ونتجرد من رداء العقل كما فعل « السيد » ، السيدو ذلك العربي المغربي الذي قدم الى اشبيلية باحثا عن آثار اجداده الذين استوطنوا الربوع الاندلسية ثمانية قرون ، ام نهرب منها ونجو بعقولنا مضحين بسعادة لا يمكن للعقل ابدا ان يعرفها كما فعل ذلك العربي السائح ، راوية القصة ؟

لا ندري . ولن ندري . انما الشيء الوحيد الاكيد هو ان رعشة عارمة ، مشحونة بالكهرباء ، ستمتلك خلايا جسمنا كلما تذكرنا اننا طالعنا ذات يوم قصة اسمها «قنديل اشبيلية» .

و«الشباك» ؟ الا تبعث فينا هي الاخرى رعشة مماثلة بالرغم من الفارق الكبير بينها وبين « قناديل اشبيلية » في المضمون ؟ ان الحد هذه المرة لا يمحي بين الوهم والحقيقة ، بين الجنون والعقل ، وانما بين الموت والحياة .

لقد جاء في « قصص الانبياء » كما نقل عنها الدكتور العجيلي هذه القصة عن الخضر وصاحبه والموت :

« قال الخضر لصاحبه : هذا ملك الموت قادم الينا .

فاستولى على صاحبه الفزع وقال له : يا نبي الله اني خائف ، ادع ربك ان ينقلني الساعة الى الهند .

فدعا الخضر ربه ، فأرسل الله ملكا حمل صاحب الخضر الى الهند في ساعته .

وتقدم ملك الموت وعلى ملامحه الدهشة الى الخضر ، فقال له الخضر : ما يدهشك ؟

قال ملك الموت : يدهشني اني رأيت صاحبك هنا ، وفي لوح الازل مكتوب اني اقبض روحه اليوم في الهند » .

ولقد كتب في لوح الازل ان « عارف » سيموت في عام ١٩٤٥ .

لم يكن عارف يفكر بالموت لا من قريب ولا من بعيد . كل ماهنالك انه بينما كان ينقب في صندوق له قديم مملوء بالصحف البالية وبالكتب المدرسية العتيقة عثر على مفكرة كان قد سجل فيها يومياته قبل ثمانية عشر عاما خلت . وفيما هو يقلب صفحات المفكرة وقع نظره على جملة واحدة مسجلة في يوم الخامس من ايار من عام ١٩٢٧ ، وكانت تقول : سأموت في عام ١٩٤٥ ، انشاءالله !

و« جمدت نظرة عارف على هذه الجملة الغريبة كأن لم يجل في خاطره انه كتبها بخطه في يوم من الايام . ثم انطلقت من فمه ضحكة وهو يذكر عالم الاخيلة والرؤى الغامضة الذي كان يعيش فيه ، بافكاره منذ ثمانية عشر عاما ، ايام كان فتى مراهقا يتلقى دروسه الثانوية » .

ولكن ضحكة عارف لم تدم طويلا . فقد وقع نظره على الروزنامة ، فاذا بها تشير الى ان اليوم الذي هو فيه هو الثلاثون من كانون الاول من عام ١٩٤٥ . اذن لم يبق غير يوم واحد على انقضاء العام ، وربما على انقضاء حياته . ولكن ماله وهذه الافكار السوداء؟ ايجنون اعتراه في ذلك اليوم من ايام ايار ١٩٢٧ لكي يسجل هذه السخافة في مفكرته ؟ ولكن اهي حقا سخافة ام هي نبوءة ؟ وما نام ليلته تلك وتقلب على فراشه بين الحلم واليقظة محاولا ان يطرد هواجسه التي تركزت حول فكرة واحدة : ان عام ١٩٤٥ قد بقي له من الحياة يوم واحد !

يوم واحد ! هل يمكن ان يموت خلال هذا اليوم المتبقي من العام ، وهو الذي لم يمت طيلة ايام لا تحصى لسنوات عديدة خلت ؟ ولكن بم يمكن ان يموت وقد استقر به المطاف في هذه البلدة الصغيرة التي لا يحدث فيها شيء ؟ لو كان في المدينة لما آمن على حياته من ضربة طائشة او سيارة هادرة . اجل ، علي يدمن يمكن ان يموت هنا ؟ ومن هم اعداؤه الذين يمكن ان يفكروا بقتله ؟ انهم احد اثنين :

اما آل سعدى اذا بلغهم امره معها ، واما ابو سليمان خصمه في الارض التي تجاور ارضه . وقد لا يموت بيد أحد ، وانما قد تنفجر به الزائدة التي ذاق في الماضي من بعض نوباتها . تلكم هي نقاط الضعف التي بقيت للقدر في حياة عارف .. فماذا لو سعى من الغد لان يقطع الطريق على القدر فيها ؟

ومن الغد الباكر امتطى عارف صهوة حصانه ليصفي حساباته الثلاثة . ذهب الى ابي سليمان وتنازل له عن الارض التي هي موضع نزاع . واتى آل سعدى طالبا منهم يد بنتهم . ومضى الى الطبيب يستشيره في أمر زائدته فطمانه هذا الى انها بخير . وعندما آب عارف الى بيته مساء ، كان قد قطع على القدر كل الطريق . ولكنه ما كاد ينزل عن ظهر حصانه حتى شعر باوجاع الزمته الفراش . وارسل في طلب الطبيب وكل خوفه ان تكون الزائدة قد انفجرت ، ولكن الطبيب طمأنه من جديد . الا ان وسواس الموت كان قد تسلط عليه ، فلم يقنع بما قاله الطبيب من ان زائدته بخير . وظل غير قانع حتى .. اسلم الروح قبل ان يطل عليه صباح اليوم الاول من عام ١٩٤٦ .

بم مات عارف ؟ ان الطبيب الذي عالجه والذي لم يكن يعرف شيئا عن قصة المفكرة ، يقول لنا وقد وضع يده على مفتاح اللغز :

« بم مات عارف ؟ الاصح ان نسأل لم مات عارف ، لو ان لهذا السؤال جوابا . انه لم يكن مصابا بالزائدة ، ولعله مات بالخوف منها . مسكين عارف ، قتله مرض لم يصب به . تقول كتب الطب ويظن الناس تبعا لها ان المرض هو الذي يسبب الموت . لا تصدق هذا ابداً .

بل ثق معي ان العكس هو الصحيح : الموت هو علة المرض . هذا رجل من اصحابك يجب ان تنتهي حياته . انك لو استطعت ان ترى ما لا يرى من عوامل الوجود التي تتفاعل حول هذا الرجل لابصرت الشباك تلقى عليه من كل جانب لتجذبه الى هوة المنية . فاذا اصيب بعارض بسيط ومات سريعا امام عينيك ، يهز الطبيب كتفيه ولا يملك الا ان يقول بان ميتة صاحبك كانت غير قانونية لان كتب الطب لا تجيزها . ولكن صاحبك مات مع ذلك ، لا لان المرض قد قضى عليه بل لانه لا بد من موته . كل الناس يموتون هكذا ، وهكذا مات صديقنا عارف الذي نفضنا منذ ايام قليلة ايدينا من تراب قبره » (١) .

تلكم هي المسألة كلها كما قال الطبيب : لو استطعنا أن نرى ما لا يرى .. ولكن من ذا الذي اعطي له ان يرى ما لا يرى ؟ ومن يدرينا ، عندما يخيل الينا ان نافذ رأينا ما لا يرى ، اننا راينا حقا وفعلا ما لا يرى ؟ الم يكد محمد ويس ، ذلك القروي البسيط القلب في قصة « الرؤيا » يموت بمثل ما مات به عارف لان شيخ القرية ادخل في ذهنه انه قد رأى ما لا يرى ؟ ولولا تلك الحيلة البارعة التي لجأ اليها معلم القرية فأدخل في ذهن محمد ويس رؤيا معاكسة لتلك التي رآها في المرة الاولى ، هل كان محمد ويس سينجو من ميتة عارف ؟

ومهما يكن من امر ، فان الموت سيصبح هو الرؤيا الرئيسية في عالم العجيلي في قصصه القادمة . ذلك ان للموت سرا لا يستطيع كل علم العالم النفاذ اليه . العلم يستطيع ان يقرر احيانا بم مات الانسان ، ولكنه لا يستطيع ان يعلم لم مات . ان الدكتور رشيد في قصة «الكأس» قد مات اختنافا بانسداد شرايين القلب . هذه حقيقة لا يمارى فيها . ولكن لماذا لم يمت في النوبة الاولى ولا في النوبة الثانية مع انهما كانتا قاتلتين ، في حين مات في النوبة الثالثة التي اكد له الاطباء انها لن تكون قاتلة لان الشعبة المسدودة من شرايين قلبه قد قامت مقامها شعب جانبية اخذت على نفسها ان تغذي تلك المنطقة من نسج القلب التي كان يغذيها الشريان المسدود؟ ان «الموت هو اجمال كل تفصيل في الوجود (٢) » كما يقول راوية قصة « الكأس » ، فأي فائدة من الاجمال او التفصيل في اسباب موت الدكتور رشيد ؟ ان الاطباء الذين قرأوا مخططات قلبه قبيل وفاته قالوا بأن نوبة ثالثة من نوبات الخناق هي بالنسبة اليه نوبة قاضية، فماذا حدث اذن للشعب الجانبية ؟ بل كيف امكن ان تصيبه نوبة ثالثة مع ان نطاسيي جامعة فيينا اكدوا له ان ليس عليه ان يخشى من نوبة ثالثة ؟

لقد مات الدكتور رشيد بنوبة ثالثة . هذه حقيقة لا تقبل نقاشا. ولكن لم مات الدكتور رشيد ؟ لم انتابته نوبة ثالثة ؟ ان كل هذه الاسئلة لا تجد لها جوابا الا في لغز الكأس ، الكأس التي كان الدكتور رشيد قد اعدها ليشرب فيها دواءه اذا ادركته النوبة الثالثة . ولقد شاء حظ الدكتور رشيد السيىء ان تتحطم هذه الكأس بحركة طائشة من الخادم. ومن لحظتها دخل في روع الدكتور رشيد انه لن ينجو من نوبة ثالثة . ولم ينج . ولكن ما قصة تلك الكأس ؟ انها كأس عادية كغيرها من الكؤوس الزجاجية . وكل ما هنالك انه قد نقشت عليها اسماء ممثلي مسرحية «فتاة الكوخ» التي شهدها الدكتور رشيد في فيينا ايام كان طالبا جامعيا ، فاحبها وأحب معها هيلفا ، تلك الفتاة الرائعة التي اد تدور « فتاة الكوخ » . ومن تلك الكأس سقته هيلفا الدواء مرتين ، فقام في المرتين من الموت . اما في المرة الثالثة ، فلم تكن هناك هيلفا لتسعفه ، ولا كأس هيلفا ليشرب منها الدواء ، فمات . والحق ان الدكتور رشيد لم يمت عندما انتابته الثالثة ، وانما كان ميتا او بحكم الميت منذ شهرين يوم حطمت الخادم الكأس بحركتها الطائشة .

وجازية في قصة « الكوكب » الم تمت هي الاخرى بالنزيف المعدي الذي ما استطاع النطاسيون ان يفهموا له سببا فيوقفوه ؟ ولكن هل ماتت جازية فعلا بالنزيف المعدي ؟ قد يكون هذا اعتقاد راوية القصة ، مدرس العلوم ذي العقل الموضوعي الذي يرى ان «اصل الكائنات ذرات جامدة لا تعقل ولا تعي ولا تحس ، وان الروح والحياة والعواطف كلها ليست الا تفاعلات تتبع قوانين مضبوطة ، بعضها معروف وبعضها في السبيل الى ان يكون معروفا ، للمادة الباردة الميتة » . ولكن هل يمكن ان تكون جازية قد ماتت بسبب مادي محض ، النزيف المعدي ، هي التي ترى « الحياة بعين الفتاة الحاملة وتتصور في كل كائن ولو كان ذرة رمل اوقطرة ماء روحا وحياة وعاطفة» (٣) ، وهي التي اصطفت لها من بين نجوم السماء كوكبا شديد الالق يلمع ما دامت حية وسيخمد نوره مع انطفاء الحياة فيها؟

ماتت جازية بنزيف المعدة . ثار داؤها في احدى ليالي الصيف فنزفت دما كثيرا ، أسود مثل طحل القهوة واحمر مثل دم الذبيحة نفسها قاءتها من فمها في منتصف الليل . ولكنها قد رأت في ذلك المساء قبل ثورة النزيف شيئا ، او قل رؤيا :

« هل تدري ماذا رأيت ؟(هكذا كتبت لصديقها مدرس العلوم ليلة وفاتها) ... رأيت نجمي اللامع ، الكوكب الذي تعرفه بالقرب من الثريا واسطع من كل نجوم السماء نورا . رأيته يتطلع اليّ ، يمد اليّ السنته النورانية فتكاد تمس اهداب عيني .. كأنه كان يدعوني. رأيته بعد الغروب وقئت الدم في منتصف الليل ، الا تظنها دعوة ؟»

وفي الليلة السابقة ليلة وفاتها الم تهجر « الفراش هائمة في سفح الجبل تتسلق صخوره فلما سئلت اجابت في لهجة بين السخرية والهذيان انها كانت تركض الى نجمها الذي لها في السماء » ؟

واذا كان الموت قد انتهى الى ان يكون هو الرؤيا الاساسية في عالم العجيلي ، فليس ذلك لان العجيلي كاتب متشائم . والحق ان مقياس التفاؤل والتشاؤم ليس من المقاييس التي يمكن ان تنطبق على عالم العجيلي . فهذا العالم هو قبل كل شيء عالم الخارق . وليس كالموت نافذة نطل منها على الخارق . ذلك ان الموت ما يزال سر الحياة الاكبر وعلامة الاستفهام الكبرى بالنسبة الى مصير كل شخص انساني . والعلم نفسه ، على الرغم مما حققه من تقدم في عصرنا هذا، يقف عاجزا عن تجريد الموت من سره ومن طابعه الخارق . ومن هنا كان الموت احد الميادين الاساسية التي ما يزال في وسع الادب ان

---

(١) : « قناديل اشبيلية » ــ دار الاداب ــ ص ٦٨ ــ ٧٤ .

(٢) : «الحب والنفس» ، ــ دار الاداب ــ ص ٤٣ .

(٣) : «الخائن» ــ دار الطليعة ــ ص ١٠٣ .

يطرقها ، بغض النظر عن مضمون هذا الادب ، عن تفاؤله او تشاؤمه ، تقدميته او رجعيته .

واذا كان الموت هو النهاية المحتومة للعديدين من ابطال العجيلي، فهذا لا يعني انه ايضا نهاية الرؤيا عن العجيلي ، بل على العكس من ذلك تماما : ان الموت عند العجيلي ليس غاية الرؤيا وانما وسيلتها ، تماما كما كان العلم والطب وسيلتها في مجموعة «بنت الساحرة» . واذا ما بدت لنا كلمة «وسيلة» ماجنة بعض الشيء بالنسبة الى الموت ، ذلك السر الاكبر ، فلنقل اذن ان الموت عند العجيلي هو « جو » الرؤيا والخارق . ومثل هذا الجو قد خلقه العجيلي هو «جو» الرؤيا والخارق . ومثل هذا الجو قد خلقه « الظهيرة » و « الطراد »و « الصيد العظيم » و (الخيل والنساء)و « على فم البئر » ، كانت البادية واسربتها واساطيرها ورمالها اللامتناهية هي المناخ الامثل للرؤيا ، وعلى وجه التحديد رؤيا ما هو خارق للطبيعة وقوانين الطبيعة . وفي قصص مثل « ساعة الملازم » و « قناديل اشبيلية » و« الليل في كل مكان » و« الحب والنفس » و « التحذير » و« لقاء كل مساء » استطاعت الرؤيا ان تتلبس الجو الذي يجعلها معقولة او قابلة للتصديق من قبل العقل بفضل التغرب والترحال في بلدان اجنبية غريبة وغير مالوفة . ولقد اخطأ بعض النقاد بحق العجيلي عندما لم يروا فيه اكثر من كاتب رحلات (١)، ولكن مثل هؤلاء النقاد قد غاب عنهم أن العجيلي انما يريد قبل كل شيء ان يخلق جوا ليتاح فيه للرؤيا ان تشرق وتحيا . ولعل العجيلي لم يوفق في خلق مثل هذا الجو كما وفق في القصص التي جمعت بين جوين متنافرين متضاربين مثل « ساعة الملازم» و« سالي » حيث يجد القارىء نفسه في انتقال مستمر بين البادية بهجيرها ورمالها اللاظية وفراغها السرابي ورجالها السمر وبين بلدان الشمال الاوروبي بصقيعها ومدنها العامرة ورجالها الشقر .

ولقد قلت في مستهل هذه الدراسة ان العجيلي انما هو خالق جو قبل كل شيء . وقد يكون من حقنا ان نرفض الرؤيا التي يريد ان يوحي بها لنا ، وقد يكون من حقنا ايضا ان نغالي في رفض هذه الرؤيا الى حد اتهامها بالغيبية وبكل ما يترتب على هذه التهمة من نتائج ، ولكننا لن نستطيع مع ذلك ان ننكر ان العجيلي قد خلق اجواء ساحرة ، متفردة ، أخاذة، واننا قد أخذنا بها بالرغم من احتجاج العقل فينا . ولهذا على وجه التحديد ، اي لان العجيلي «اخذنا» رغم ارادتنا وآرائنا المسبقة قلنا انه راوية فنان ، ومن الرواة احيانا من يفوق الشاعر والروائي والقاص ذكاء وعمقا وفنا .

(١) : كنت انا شخصيا من ضمن هذا البعض .

حلب — **جورج طرابيشي**

الجنس والمجتمع في شعر نزار قباني





«لم يخلق العرب فنا عظيما خاصا بهم ، انما عبّروا عن غريزتهم الفنية عن طريق واحد... هو الكلام.. والشعر».

فيليب حتي في كتابه «تاريخ العرب»

لعله ليس من شعب في العالم كان قد اعطى في شعره من المعلومات عن حالته الاجتماعية والبيئوية التي عاش فيها اكثر مما فعل العرب في شعرهم الجاهلي . وكان العرب مئات السنين قبل ظهور الاسلام وقبل ان ينشئوا لهم نظاما سياسيا قوميا قد طوروا فنا شعريا عاليا دقيقا في بحوره واوزانه وقافيته غنيا محبوكا في معانيه ولغته والفاظه . وكانت البيئة الصحراوية القاسية والحياة البدوية التي عاشها العرب رحلا لا يقر لهم قرار ، لم تكد تترك لنا اثرا بارزا عن حالتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية . فالعرب لم يشيدوا في الصحراء مدنا ولا هم كانوا قد بنوا قصورا او اقاموا اهراما تنبيء عنهم انما انبأوا عن انفسهم بتلك الاشعار الخالدة التي تناقلوها ابا عن جد وهي تتحدثالينا بفصاحة وبتفصيلقد لا نجدهما في الخطوط المسمارية مثلا او الاثار التي خلفتها شعوب اخرى .

والغريب ان نجد شعراءنا المعاصرين يستمرون في هذا النسج التقليدي الفذ . ولعل في شعر نزار قباني دليلا على ما نقوله . فالقباني كرّس معظم نتاجه الشعري لمشكلة المرأة العربية ووضعها ومكانتها في المجتمع العربي وراح متكلما باسمها شاعرا بصوتها حتى صار شعر القباني لا يعكس مشكلة المرأة الاجتماعية فحسب بل مشكلة الشباب العربي من الجنسين في تجربتهم العامة وعلاقاتهم فيما بينهم في فترة عشرين سنة او اكثر كانت نقطة تحوّل مهمة ابتداء من الاربعينيات من قرننا هذا .

والمهم ان نعلم ان القباني ولد عام ١٩٢٣ في دمشق لعائلة مسلمة تقليدية من الطبقة الوسطى او فوق ذلك اقتصاديا وانه امضى صباه وشبابه في سوريا الى ان تخرج من كلية الحقوق عام ١٩٤٥ . وان شبابه صادف فترة الحرب العالمية حين كانت سوريا مثلها كمثل غيرها من الدول العربية تمر في دور التغير . فبينما كان العالم يهتز عنيفا بالحرب ، كانت سوريا تفوز بنضالها اوضع حد للحكم الفرنسي على بلادها وقد رافق المرارة التي كان يشعر بها السوريون والعرب عامة نحو الفرنسيين غضب في نفوس ابناء الجيل الجديد على قيم مجتمعهم التقليدي وكان هذا الجيل الجديد (الذي ولد تحت الحكم الفرنسي وثقف ثقافة هي غربية في درجة كبيرة) يعارض الجيل القديم لتلكؤه او تقاعسه فياعتناق قيم الغرب وآرائه وتكنيكهكواسطة للحاق بركب ما كان يحسبه تقدما في العالم . فثار ابناء هذا الجيل الجديد على تقاليد الماضي وقيمه وافكاره وطريقة حياته مؤكدين ايثارهم للقيم الجديدة المتأثرة في الغالب بتعاليم الغرب الاجتماعية والفلسفية . ومما زاد في طين هذه الثورة بلة ان هذا الجيل كان يعاني مشكلة شخصية تختص بعلاقات افراد هذا الجيل من الجنسين بعضهم مع بعض او بالاحرى مشكلة انعدام تلك العلاقات او تقييدها تقييدا شالا . ومشكلة الجنس لكونها عاملا مهما ليس في حياة الافراد فحسب بل في حياة المجتمع عامة لم تغب عن بال الباحثين المعاصرين في علم الاجتماع في الغرب وفي امريكا خاصة ، فقد فطن هؤلاء الى ان المشاكل الجنسية الجماعية وبالاحرى القالب الذي تتخذه او النهج الذي تسير عليه في مجتمع ما لها اثر في حياة هذا المجتمع ولا بد ان تنعكس في النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية او في الاتجاهات الاجتماعية او السياسية التي يتخذها المجتمع . فمثلا اذا كانت العلاقات التي بين الجنسين في مجتمع تقليدي ما وفي فترة معينة من تطور هذا المجتمع ، تسودها العقد النفسية المتأتية من الكبت والخيبة والشوق او الشهوة التي لا منفذ لها فلا بد ان تكون الحركات السياسية او الاجتماعية التي يقوم بها افراد هذا المجتمع عنيفة او يشوبها العنف الى حد ما لان افراد هذا المجتمع تملأهم المرارة والعطش الروحي والجسمي في حياتهم الجنسية ولعل مجرد اختيار كلمة (انتفاضة) لوصف حدث سياسي او اجتماعي في المجتمع العربي هي بعض الدليل على تأثير الجنس على السياسة والاجتماع في العالم العربي وانهذه (الانتفاضة) التي لم تتيسر جنسيا في المجتمع قد عوضت عن نفسها فصارت انتفاضة سياسية او اجتماعية فيها من العنف كثير او قليل !...

ومهما يكن من امر فقد كان المجتمع التقليدي الذي نشأ فيه القباني مجتمعا يفرق بين الجنسين ويضع حدا فاصلا بينهما مقيدا حرية التلاقي والاجتماع بل وحتى حرية التكالم وتبادل الاراء . فبينما حصلت المرأة الغربية على كامل حريتها او ما يقارب ذلك فشاركت الرجل في تطوير المجتمع الغربي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، ظلت اختها في العالم العربي الشرقي ملازمة لدنياها الضيقة التي هي بيت ابيها او زوجها او بيوت اخرى تعد على الاصابع هي بيوت صديقاتها او زوجات اصدقاء زوجها . والحقيقة ان حركة تحرر المرأة العربية وان كانت قد بدأت منذ نهاية القرن الماضي فان اثرها العملي بقي طفيفا بطيئا ضحلا . صحيح ان تغيرا ما قد طرأ على مركز المرأة ومكانتها الاجتماعية وذلك بتأثير التعليم والثقافة الغربية غير ان هذا التغير لم يكن عميقا او جذريا فيالثلاثينيات والاربعينيات من القرن الحالي ، فان المرأة العربية على الرغم من خروجها

دون حجاب كانت ما زالت محافظة بالتقاليد الاجتماعية والقيـــم الاخلاقية القديمة وكان سلوكها ـ وخاصة نحو الجنس الاخر ـ مـــا زال يسوده نفس الاحلال والاحرام الذي ساده في الجيل القديم او قريبا جدا منه . وهكذا وجد الشاب العربي الذي كان يناضل المجتمع القديم ان المرأة هي جزء من هذا المجتمع الذي كان يكافحه كما وجد نفسه مقيدا لا يستطيع حراكا الا في طرفي نقيض ، وفي اتجاهيـــن متطرفين محدودين : فاما تلك العلاقات التافهة السطحية بينه وبين الشابة ، تلك العلاقات التي كانت العائلة تضع اطارها وتحددهـــا وتراقبها مراقبة شديدة وهي علاقات كان هدفها الزواج ـ واما على الاتجاه المتطرف الاخر ، تلك العلاقات البهيمية المستعجلة الموقتة مع بائعات الهوى التي كان المجتمع ـ على استهجانه الرسمي الظاهري لها ـ يقرها ويسمح بها للرجل . وكانت التقاليد تصر على طهارة المرأة التامة قبل الزواج كما تحتم عليها اخلاصا لا ســؤال فيه ولا رجفة بعد الزواج بغض النظر عن شعور المرأة نحو الزوج . ولم يكن ما يتحتم على المرأة هو ما يتحتم على الرجل ، فالرجل هو الـــذي يسيطر على المرأة : الاب قبل الزواج والزوج في الزواج . والزوج هو الذي يعين طبيعة العلاقات الجنسية بينه وبين زوجته ويعين اوقاتها ومداها حسب اندفاعاته ورغبته هو . فالمرأة ملك الرجل وهي حرثه يأتيها متى شاء ويبعد عنها متى اراد لا متى هي شاءت او ارادت .

وكان الرجل لا يطيل التفكير في ان للمرأة احساسات ورغبات وشعورا كما له هو . وهو ان فكر في ذلك نبذه خشية من هذا التفكير ووجسا لما قد تكون له من استنتاجات . وحتى لو اعتقد بان للمرأة شعورا كمـا له فانه كـان يظـن بان الاعتبار بمثل هذا الشعور على مـا يجره من احترام لحقوق صاحبته هو امر ليس من الموضوع به لان في ذلـك انقاصا من حقه هـو او حطا من رجولته او تقليلا من اهميته ، او على الاقل ان مثل هذا الاعتبار وهذا الاحترام لحقوق المرأة انما يضع الرجل موضع الذي يتوجب عليه ان يقوم بما يجعله اهلا للمرأة متى ارادها.

والاهون الايسر من كل هـذا ان يفرض ارادته وحقه دون الحاجة الى تكرار الاثبات بانه اهل لهذه الارادة وذلك الحق . وهكـذا نجـد ان الاهتمام بحقوق المرأة واحترام احساساتها وشعورها كان على العمـوم طفيفـا يسيرا ، وانه ان كـان لها شيء من هذا فانه قـد منح لهـا منحا ، لا لان ذلك كان من حقها . وعليه فحين اصدر القباني اولـــى مجموعاته الشعرية (قالت لي السمراء) عام ١٩٤٢ فانها على كونهـا اليفة معتدلة ليس فيها ما يثير ضجة اذا قيست بمقاييس الغـــرب الاجتماعيـة والاخلاقيـة نراهـا اثارت ضجة ما في مجتمع القباني . فدعاة القديم واتباع التقاليد الشعرية العربية نفروا من شعر القباني ووجدوه غير مقبول بينمـا رأى دعاة الجديد في شعر القباني صدى لشعورهم وتجاربهم الشخصية . ومن هنا فان دور القباني كشاعــر اجتماعي برز منذ ديوانه الاول حين صب في شعره مشكلة شخصية كان هـو يعانيهـا وكان يعانيها معه شباب مجتمعه .

وحيث ان القباني نظم شعره في المرأة وفي حبه المكبوت لـه في واقعيـة لا تستر كبيرا فيهـا فقد اثار حوله انتقادا عنيفا من جانـب الفئات المحافظـة وذلك لانه قـال بصوت عال وعلى الملأ ما كان اجـدر به في ظنهم ان يبقى مكتومـا ، ولانه لـم ينهج منهج الشعراء التقليديين في المحافظـة على الوزن والقافية . وعلى هـذا الضوء ، ضوء شجاعة القباني في الجهر على الملأ بمسائل اصرت تقاليـد مجتمعه في الاربعينيات على كتمها يلزم بنـا ان نزن اهميـة شعر القباني وعلى هذا الضوء ايضا نستطيع ان نفهم ذلك الحماس الذي صادفه شعره لدى الشباب اذ تكلم على اشياء كانت تشغل قلوبهم وعقولهم ولعلهم سروا ايضا بحيد الشاعر عن قوالب الشعر التقليدي التي رأوا فيهـا جزءا من تلك التقاليـد القديمـة التي كانـوا يثورون عليهـا .

ومهما يكن من امر وبالرغم من الانتقاد العنيف الذي وجه نحوه بما في ذلك مقالة الشيخ علي الطنطاوي (الرسالة عدد ٦٦١ ص ١٦٠) او حتى قول ابيه فيه (لن ينفع هذا الصبي الواهم نفسه ولن ينفع الدنيا بشيء) فـان شاعرنا مضى في نشر شعره عن احساساته نحو المـرأة متكلما بصوتها مدافعا عنها لائما في ذلك المجتمع والرجل الذي يسيطر عليه . حتى صار شعره ـ من هذه الناحية ـ وثيقة اجتماعية هامـة كما قالت الشاعرة سلمى خضراء الجيوسي (١) .

ففي مجموعته الاولى (قالت لي السمراء) كما في المجموعات التي تلتهـا كانت المرأة موضوع شعر القباني الاساسي . وكان يبدو مدفوعا بنزوة جامحـة نحو المرأة كـان قد كبتها طويلا حتى صارت عطشا يصعب السيطرة عليـه :

باعراقـي الحمـر ... امـرأة
تسير معي فـي مطاوي الردا
تفح ... وتنفخ في اعظمي
فتجعل من رئتي موقـدا ...
هو الجنس اهمل في جوهري
هيولاه من شاطىء المبتدا
بتركيب جسمي ... جـوع يحـن
لاخر ... جوع يمـد اليـدا (٢)

كان الشاعر في الحاديـة والعشرين من عمره ويمكـن الفرض بان قسما كبيرا من قصائد ديوانه هذا كـان قد نظم قبل ذلك بسنتين او ثلاث ، اي في مطلع الاربعينيات . ويمكن الحكم من فحوى قصائد المجموعـه ومن الجـو الاجتماعي في تلك الفقرة بان القباني كان يعاني كبتـا تحول الى تسام (Sublimation) فحيث ان الشاعر لـم يتمكـن من تملـك المرأة او نوالهـا فانهـا تحولت عنده مخلوقة سامية رأسها في النجم لا تطول يد الشاعر اليها :

اريـدك
اعرف انـي اريـد المحـال
وانك فوق ادعـاء الخيـال
وفوق الحيازة ... فـوق النـوال
اريـدك
اعرف انـك لا شيء غيـر احتمـال
وغير افتـراض
وغير سؤال ينادي سؤال ..(٣)

واذا بهذه المرأة تكاد تكون عند القباني من الالهة او الملائكة واذا بالارض تزدهـر لمجرد مس نعليهـا الارض :

دوسي ، فمـن خطـوك قـد زرر
الرصيف ! (٤)

فصار مثل كثير قبله من الصوفيين يرى ملامح الاله في وجهها:

في شكـل وجهـك اقـرأ
شكل الالـه الجميل (٥)

---

(١) : راجع الآداب عدد ١١ لعـام ١٩٥٧ .

(٢) من قصيدته (ورقة الى القارىء) : قالت لي السمراء، ص ٢٨

(٣) من قصيدته (اندفاع) ص ٥٦

(٤) من قصيدته (مذعورة الفستان) ص ٣٨

(٥) من قصيدته (امام قصرها) ص ٥٥

وترى القباني يعكس صورة للجو الذي عاش فيه شباب مجتمعه في ذلك الحين حيث يتغنى بشوقه وشهوته المكبوتة التي لم تنل المراة المرموقة فهو لا يكتب شعره عن تجربة حقيقية كان الشاعر قد جربها فعلا لاننا نشك في ذلك اللهم الا اذا استثنينا تلك التجارب التافهة مرة المذاق مع ممتهنات بيع الحب . فلهن كرس القباني اثنتين من قصائده في هذا الديوان (الى عجوز والبغي) . اما غير هذا فحبه للمراة سائب لا يثبت عند امراة معينة واضحة المعالم والملامح بل اكثر من ذلك ان حبه معد مبيت مستعد دائما للقفز على اية امراة كانت على شرط ان يكون لها بعض الجمال والشباب ، يعرفها او لا يعرفها كزائرة يراها صدفة في مقهى فيتصور ان فنجانه يهوى فنجانها (على نمط « احبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري » في لباس عصري):

في جواري اتخذت مقعدها
يثبت الفنجان من لهفته
في يدي شوقا الى فنجانها (٦)

او قد تكون مجرد ضيفة غريبة جاءت تصطاف في مصايف لبنان الجميلة فيطير لبه الى هذه المراة التي لا يعرف عنها سوى انها جميلة في نظره وسوى انها قعدت على المنحنى . وهي قد تكون خرساء او بلهاء او موبوءة بالامراض ولكن حب الشاعر السائب المبيت يثب عليها فيقول

اانت على المنحنى تقعدين ؟
لها رئتي هذه القاعدة .
لافرط حبات توت السياج
واطعم حلمتك الناهدة
احبك ... زوبعة من الشباب
بعشرين لا تعرف العاقبة (٧)

القباني اذن عاش كما عاش شباب مجتمعه في ذلك الحين في حلم من الشوق والشهوة والامل الى امراة لم يعرفها على وجه التحديد. او انه ان عرفها فانه لم يستطع وصالها فبقيت المراة في خياله متسامية معصومة من فعل الواقع وبقيت صورتها خضراء يانعة لا تشوبها خيبة القربى وفعل السنين . ويدفع حرمان القباني الى ان يعوض عن المراة بالطلاسم التي تتصل بها او ترمز اليها مثل منديل كانت قد امسكته باناملها او رسالة ارسلتها او خصلة شعر لا ندري كيف حصل عليها فغدا كالعابد يقبل حجر المعبد او يقدس شجرة كان قد استظل بها الولي :

منديلك الخمري .. احيا به
ففيه من طيبك بعض الرشاش ...
وها هنا رسالة ... نثرك الغالي بها
اخفيه من كل واش
اعز ما خلفت لي خصلة
حبيبة تهتز فوق الفراش (٨)

هذه هي اذن قصائد القباني ، اغنيات شبابه وشباب جيله المتضور جوعا الى حب لم يوفقوا اليه ، حب قرأوا عنه في روايات الغرب ورأوه على الشاشة البيضاء في الافلام الاوروبية والاميركية.

(٦) من قصيدته (في المقهى) ص ٦٣

(٧) من قصيدته (الى مصطافة) ص ١٠٢

(٨) من قصيدته (غرفتها) ص ٧٣

ولا نرى القباني في هذا الدور بما يشير الى انه كان ينظر الى المراة كوحدة كاملة قائمة بذاتها او انه ابدى اهتماما بدنياها الباطنة الخاصة، فالقباني يتغنى بشفائف قرمزية او صدر ناهد او رجلين يافعتين او عيون شهلاء (٩) كلها اعضاء من جسم المراة فالنساء عنده في هذه الفترة لا يتعدين كونهن مخلوقات جميلات فاتنات يثرن الشهوة والشوق لا اشخاصا من البشر لهم عقل وجسم وقوة وضعف وذكاء وغباوة متساوين مع الرجل يشاركنه في افراحه واتراحه وفي افكاره وانجازاته وفشله . والقباني في هذا ايضا صدى لشعور شباب جيله الذي منعهم شوقهم المكبوت الذي لا منفذ يرضيهم له عن رؤية المراة كانسان او كشريك في الحياة وليس كحلم ترنو اليه النفوس وآلة للمتعة ليس بعدها من متعة . والحق يقال ان قصائد القباني حتى ولو تجردت من كل قيمة شعرية فنية (وهذا غير صحيح طبعا) فان قيمتها الاجتماعية لا جدال فيها .

هكذا يبدو القباني حين يتكلم عن المراة التي لم ينلها وهو يختلف تمام الاختلاف عندما يتكلم عن نساء اخريات يظهر انه عرفهن من قريب ومارس الحب معهن وهو الحب المشترى الذي كان متيسرا للرجال في مكانه وزمانه . فنحن لا نجد تساميا هنا ولا تأليها ولا ازدهار ارصفة الشارع بالورد والياسمين لمجرد وطئها باقدام المحبوبة، كل ما هناك اشمئزاز وقرف :

عبثا جهودك ... بي الغريزة مطفاة
اني شبعتك جيفة متقيئة
اني قرفتك ناهدا متدليا
وقرفت تلك الحلمة المتهرئة .
اخت الازقة ... والمضاجع .. والفوى
والغرفة المشبوهة المتلاشة (١٠)

والصورة التي يعكسها شعر القباني لهؤلاء النساء تبدو واقعية تشوبها الكراهية والمقت هي في الواقع كراهية الشاعر لنفسه وحقده عليها لان تقاليد مجتمعه اضطرته الى مثل هذا الحب اضطرارا وحرمته من الحب الذي كانت نفسه تتوق اليه . الواحدة من هؤلاء النساء عند القباني عجوز شمطاء ، نهودها متدلية ، رائحتها كريهة، ابطها « حفرة ملعونة الدود يملأ قعرها والاوبئة » وهذه الواقعية التي هي وليدة التجربة الفعلية يظهر نساءه هؤلاء بوضوح فنجد تفاصيل شخصية ملموسة كسن ذهبية او ركبة شاحبة « لونها لون الحياة المنكرة » او عطر « ارخص من ان اذكره » او حاجب بولغ في تخطيطه او فم متسع او وجه مجدور او ساق معروقة . هؤلاء النساء لم يكن نساء قد لمحهن الشاعر من بعيد وحسبهن في منتهى الكمال فاتنات دائما طيبات عطرات ابدا لا شائبة فيهن .

والحق يقال ان القباني لا يقف عند هذا الحد من وصف البغايا بل تبرز انسانيته واحساسه المرهف لكل ظلم اجتماعي يقع على هؤلاء النساء فيلوم الرجال ويلوم المجتمع فينطق بلسانهن مخاطبا الرجال :

يا قضاتي ، يا رماتي انكم
انكم اجبن من ان تعدلوا

اي رق ... مثل انثى ترتمي
تحت شاريها باوراق ضئيلة
قيمة الانسان ما احقرها

(٩) راجع قصائده : (فم) و(زيتية العينين)و (نهداك) و (رافعة النهد) الخ ...

(١٠) من قصيدته (الى عجوز) ص ١٣١

زعمـوه غايـة ... وهـو وسيلـة
تسأل الانثـى اذا تزنـي وكـم
مجرم دامي الزنا .. لا يسـأل
وسرير واحد ضمهمـا
تسقط البنت ويحمى الرجل (١١)

هكذا منذ ديوانه الاول اخذ القباني جانب المرأة ملقيا مسؤولية الظلم والاجحاف الواقع عليهـا على كاهل الرجل والمجتمع الذي يسيطر عليه الرجل . والقباني ملؤه الرحمة والشفقة والتفهم نحـو المـرأة في جميـــع الاحوال الا في حالة الزوجة التي تخون زوجها فيسمي مثل هذه المرأة «لئيمة» ويسميهـا « مدنسة الحليب » حيث يرى ان مثل هـذه المرأة لا تجرم في حق زوجهـا فحسب بل هي تؤذي اولادها.

ولم يتغير موقف القباني من المرأة عندمـا كان في العشرين مـن عمره وحتى بلوغه الثلاثين او اكثر من ذلك بقليل . وبعبارة اخـرى لم يتغير موقفالقباني من المرأة تغيرا كبيرافي الاربعينياتوالخمسينيات من هذا القرن فانه في مجموعاته الاربع التي اصدرهـا منذ عام ١٩٤٤ وحتى عام ١٩٥١ (قالت لي السمراء ١٩٤٢ ، طفولـة نهد ١٩٤٨، انت لي ١٩٥٠ سامبا ١٩٥١) ينسج فيها على نفس المنوال تقريبا وظلشكل المـرأة الخارجي وجسمهـا واعضاء جسمها تشغل فكره دون ميزاتهـا الروحيـة او الفكريـة كانسان لها عقل بالاضافـة الى الجسم ، كمـا بقيت اشعاره الغزلية في كل هذه المجموعات تبدو وكأنها قصيدةطويلة واحدة يتغنى فيهـا حسناواته الكثار اللواتي تبدو لنـا ملامحهن غيـر واضحـة فهي ملامح عامة غيـر معينة كأن الشاعر لم يعرف حسناواته عـن كثب او بصورة طبيعيـة انمـا يراهـن بعيـن الخيال ويخلقهنمن اشواقـه المكبوتة المتساميـة اكثر ممـا يراهـن بعيـن الواقع . ومـع ذلك فالقباني يضيف ، هنا وهناك ، ابعادا جديدة الى شعره الغزلى فيفطـن الى الطبيعـة ويذكـر القمر والغيوم والمطر والعصافير . وهكذا يتسع مسرح شعره الغزلي وتتسع حدوده . وثم هنالـك تغيير اخيـر طرأ على شعره بحيث يدعـو الى الفرض بان حب القباني لـم يعـد محدودا للشوق الذي لا منفذ لـه بل خرج منه بعض الشيء الى التجربة الفعليـة :

ان ألثم اليمين منك
قلت : والشمـال
ما دمت لي : مالي وما
قيـل ومـا يقـال (١٢)

ويبدو ان « تخرّج » القباني من مدرسة الشوق والحنين الى مدرسـة الممارسـة الفعليـة لهـذا الشوق والحنين من عناوين قصائده فلم نعـد نرى اشعارا ـ كمـا في ديوانه الاول ـ تعنـون « الـــى مصطافة » او « امـام قصرهـا » او « اسمهـا » او « فـي المقهـى » او « غرفتها » او « مذعورة الفستان » وهي كلهـا عناوين قصائد نجدها في ديوانه (قالت لي السمراء) بل نـرى في مجموعاته التالية عناوين جسرة مثل « همجيـة الشفتين » او « مصلوبة النهدين » او « القبلـة الاولـى » او « عند امرأة » ،ثم دعنا نسمعه :

كانت تئـن مثلمـا
يئـن ذئـب مجهـد

(١١) من قصيدته (البغي) ص ١٤٨ ـ ١٥٤
(١٢) من قصيدته (وشوشة) في مجموعته (طفولة نهد) ص ٤٢

ترنو اليّ لبـوة
برغبـة لهـا يـد
وساقهـا من عتمـة
الغطاء افعـى تشرد
وجسمها تحت اللهيـب
مرعـب مـورد
والعقد فوق ناهديهـا
سابـح .... مفـرد
كعقدهـا غريزتـي
تنهـار ثم تصعـد ... (١٣)

نعم تخرّج القباني منمدرسة الحنين والخيال... ولكنهمع ذلك كله لـم يزل يرى في المرأة جسما ، وفتنة ومتعة ، لا غير ..

ثم اصدر القباني عام ١٩٥٠ مجموعة جديدة (انت لي) تجد فيها شيئـا جديدا : نجـد الجموح الجنسي قـد هدأ بعض الشيء وهـدأ ذلك التحليق العالي المتسامي في جـو المرأة المثالية التي لا تشوبها شائبة . لـم يكـن هذا الشيء الجديد الذي نجده حدثا ثوريا اوانقلابا بعيد الاثر بـل انـه قـد لا يلفت النظر اليه لاول وهلة . كان هـذا هو استطاعـة القباني لاول مرة ان ينظر من ثقب مفتاح صغير الى عالم المرأة الداخلي . كان هـذا شيئا بسيطا ، محاورة بيـن امرأة شابـة واختهـا وهي تستعـد لمقابلـة حبيبهـا :

قلم الحمـرة ... اختـاه
اين اصباغي
ومشطـي
والحلـي
ان بـي وجـدا
كوجد الزوبعـة ! (١٤)

اخيرا اكتشف شاعرنا ان المرأة الحسناء انسان مثل الرجـل لا تعيش في السماء بل تتكلم عن امور عاديـة يوميـة مثل اصابع حمرة او امشاط واهم من ذلك كله اكتشف الشاعر ان للمرأة وجدا «كوجد الزوبعـة كمـا للرجـل . لـمْ تعد امرأة القباني تلـك المخلوقـة السماويـة المتكبرة ، شامخـة الانف بحسنهـا وجمالها وفتنتها اوكما يقول منير العجلاني « في عرس من اعراس الالهة » متربعـة على عرشها في جبل الاولمب حول رأسها هالة من الجمال والرهبة . وبالرغم مـن هذا كله لا نجـد القباني متحررا من نظرته الجسمانية الجنسيةبالدرجة الاولى الى المرأة حتى عام ١٩٥٦ حين نشر مجموعته (قصائد من نـزار قباني) . هنـا نجده اخيرا يهتم بفكر المرأة اهتمامه بجسمها . لم يعد القباني غارقـا في النهد والساق ذلك الغرق الذي كـاد يعميه عـن التفكيـر في اي شيء اخـر يمكـن ان يكون في المرأة . صار القباني الان يهتم بحبه لها وقيمته :

دعي حكايـا النـاس
لن تصبحـي
كبيرة ... الا بحبـي الكبيـر (١٥)

(١٣) من قصيدته (عند امرأة) في ديوان (طفولة نهد) ص ١٦٨.
(١٤) من قصيدته (الشقيقتان) في (انت لي) ص ١٦
(١٥) من قصيدته (رسالة حب صغيرة) فـي (قصائد نـزار قبانـي) ص ١٣

وفي هذه الفترة ايضـا برز دور القباني كناطق بلسان المـرأة العربية ، مدافعا عنها متهما المجتمع والرجل بالظلم والقسوة وعـدم الاحترام ثم ابرز احساسات المرأة نفسها وامالهـا وما يحز في نفسهـا وموقفها مـن الرجل الذي يستعملها آلة دون الاكتراث بشعورها هي. ولعلنا نجـد القباني في ذروته الشعرية في هـذا الباب في ثـلاث قصائد تمثل هذا الدور هي (اوعيـة الصديد) و(حبلى) و (رسالة من سيدة حاقدة) . ففي اوعية الصديد نسمع المرأة تحقـد في مرارة وعنف وثورة على الرجل وعلى نوع العلاقات الزوجية التي غدت فيها وعاء لاشباع رغباته الجنسية بالاكراه فتنتدب المكانـة التي زواها فيها المجتمع وتقاليده («يا ويل اوعية الصديد» هي ليس تملك ان تريـد ولا تريـد ») . وفي (حبلى) تحمل المرأة بمرارة وقلب مكلوم علـى الرجل القاسي حيـن يكتشف بانهـا حبلى وبانه قد يتحمل مسؤولية عبثه بالمرأة . امـا في (رسالـة من سيدة حاقدة) فيصف القبانـي مكر الرجـل في اغرائه للمرأة ثم انكارهـــا وايصاد ابوابه في وجهها كي يخلـو لـه الجـو مـع اخرى كـان قد اصطادهـا بحبال مكـره وهلم جـرا .. :

لسوف نخبرها بمـا اخبرتنـي
وسترفع الكاس التي جرعتنـي
كاسا بهـا سممتنـي
حتى اذا جاءت اليـك
لتردد موعدهـا الهنـي
اخبرتها ان الرفـاق
اتـوا اليـك .... (١٦)

ولعل اهم شعر القباني من الناحيـة الاجتماعية قصيدته (خبز وحشيش وقمر) التي نشرهـا عام ١٩٥٤ وهي بالرغم مما فيهـا من مبالغـة فقد ابرزت مـا تقاسيه الجماهير الفقيرة في الشرق العربي من رجعية وفقر وانحلال وتواكـل ومرض فيضيع اهم شيء لديهـا وهـو كبرياؤها وانسانيتها . والقصيدة اشهر مـن ان نورد منهـا بعض الابيات هنـا .

ثم جاءت مجموعة القباني التالية (حبيبتي) وضمت قصيدتين للمرأة هي (صوت من الحريم) و(الحب والبترول) يطالب فيهابقوة منح المرأة الحب المتبادل المتساوي والاحترام المتبادل . والحقيقة انه وان كان قد طرأ تغيير في الخمسينات على مكانة المرأة في المجتمع العربي واصبحت مصر الدولة العربية الاولى التي فازت فيها امرأتان بالانتخابات للمجلس الوطني عام ١٩٥٧ وفي سوريا حازت المرأة علـى حق التصويت عام ١٩٥٩ بينمـا صار العراق اول بلد عربي عينـت فيه امرأة وزيرة عام ١٩٥٩ ، فانه بالرغم من ذلك فان المرأة العربية على العموم محافظـة ، مقيدة وبقيت للرجل مكانته العليا فيالسيطرة على المرأة واملائه ارادته عليهـا كمـا بقي المجتمع ينظر الـى حريـة المرأة ـ وخاصة « فيمـا يتعلق بالعلاقات مـع الجنس المقابـل ـ بنظرة صارمة ملؤهـا الشك نحـو المرأة اذا مـا هي حادت قيد انملة عما كان المجتمع يعتبره مقبولا .

وفي هذه الفترة نرى القباني يمر بدور اخر من دور التطـور في شعوره نحو المرأة ، وهو تطور لا يعكس فقط نضجه الشخصـي (نشر هـذه المجموعـة عام ١٩٦١ حين كـان قـد بلـغ الثامنـة والثلاثين من عمـره) بل تعكس ايضـا بدايـة اجتماعية عامة لموقف من المرأة هـو اكثر تفهمـا لهـا كانسان يمكـن للرجل ان يحبها او على الاقل ان يزنهـا ليس بميزان غريزته فقط بـل وبعقله ايضا . ويعكس هـذا الموقف الجديد تغييرا تدريجيا يكـاد يكـون غير منظور كـان قـد طرأ على المجتمع العربي . فقـد شب فـي الخمسينيات وبدايـة الستينيات جيل جديد قربى في جو سمح اكثر من الجيـل الغابر لـه قسط لا بأس بـه من الحرية في علاقاته مع المـرأة حيث كـان قد درس معها في المدرسـة والجامعة ومـن هنا ايضـا كـان هـذا التفهـم لهـا ورؤيتهـا كانسان لـه نقاط ضعف وقـوة وليس كالهـة تسكـن قمـة الاولب الشامخـة .

في هذه المجموعـة ايضا نجـد غالبيـة الثماني والعشريـن قصيدة تدور حول الحب وحول المرأة ، غيـر ان الشاعر صار يبحث الان عن شيء اوسـع من الحب الجسماني البحت . صار حبـه فلسفيـا الى درجـة ما يعبـر عـن نفسه بالكـلام ويجـد لذة في هـذا التعبيـر :

عنـدي للحـب
تعابيـــــر
ما مرت في بال دواة (١٧)

ان الذي يرقص الان في مخيلة الشاعر هو ليس خصلة شعر او نهدان او ساقـا امرأة انمـا هي الكلمـات التي تتراقص :

سيـدتـي
عندي في الدفتـر
ترقص الان الكلمـات
واحـدة
في ثـوب اصفـر
واحدة في ثـوب احمـر (١٨)

ويمضي القباني في هذه الفقرة في كونه ناطقا بلسان المـرأة مدافعـا عـن حقوقها ولكنه الان يتقمص روح المرأة فاذا به يشعر بمـا تشعـر واذا بنا نراهـا تريـد الاحترام وتريد ان تحب ليس كمتعة او كمتـاع بـل كهي نفسهـا كمـا هي ثم دعنـا نسمعها تخاطب الرجل :

« تحبنـي »
الجملة الجوفاء ذاتهـا ...
« تحبنـي »
كاي ... اي امرأة .. تحبنـي
وجـه انـا ..
وجه من الوجوه في دفترك الملـون
جريدة صفـراء
تطوينـي اذا قرأتنـي ...
ولعبـة مـن ورق
تشيلنـي ...

---

(١٦) من قصيدة لنزار قباني

(١٧) من قصيدته (اكبر من كل الكلمات) في ديوان (حبيبتي)ص١١

(١٨) من قصيدته (اكبر من كل الكلمات) في ديوان (حبيبتي) ص ١٥ .

تحطني ...
فان رايت لعبة جديدة
حطمتني ...
« تحبني » : معزوفة معادة
رخيصة اللحن
تديرها . تديرها
لكل وجه حسن ..
قل غيرها ...
قل تشتهي طيبي ، ودفء مسكني
قل انني جميلة ... وسهلة ..
تريدني
محظية جديدة
تدفنها
وراء جدران الحريم المزمن ...
اما انا
فانني ...
ابحث يا مستثمري ..
عن رجل يحبني
وانت لا تعرف ان تحب .. ان تحبني
فانت غاوي تحف
ميدانك العيون
لا ما وراء الاعين ! (١٩)

وفي قصيدته الاخرى (الحب والبترول) بضرب القباني على نفس الوتر وهو مطالبة المراة بالاحترام اللائق بها كانسان

متى تفهم ؟
متى يا سيدي تفهم ؟
باني لست واحدة
كغيري من صديقاتك
ولا فتحا نسائيا
يضاف الى فتوحاتك ...
متى تفهم ؟
ايا جملا في الصحراء
لم يلجم

ويا من ياكل الجدري
منك الوجه ... والمعصم
باني لن اكون هنا
رمادا في سيجارتك
وراسا
بين آلاف الرؤوس على مخداتك ..
ونهدا .. فوق مرمرة
تسجل شكل بصماتك ..
متى تفهم ؟
باني لست من تهتم
بنارك او بجناتك
وان كرامتي اكرم
من الذهب المكدس بين راحاتك ..
متى تفهم ؟

هكذا وبصورة عامة تطورت نظرة القباني نحو المراة فن خمس وعشرين سنة او حوالي ذلك . ونحن لا نذهب الى القول بان القباني يعكس في هذا التطور ما قد طرأ من تطور في المجتمع السوري او العربي على جميع طبقاته . فليس ثمة شك بان هنالك في هذه المجتمعات طبقات ما زالت تعيش على التقاليد واخرى انطلقت تبعد عنها . انما تقول بان القباني يعكس تطورا طرأ على فئة معينة هي فئة المثقفين من الطبقة الوسطى ولدوا في العشرينيات ، جذورهم في تقاليد الماضي وفروعهم في جو من الرومانطيقية الغربية والفلسفة الاجتماعية الغربية .

جامعة بنسلفانيا (الولايات المتحدة)
اريك لويا

(١٩) من قصيدته (صوت من الحريم) من ديوانه (حبيبتي ص ١٥٦

الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث

تتمة المنشور على الصفحة - ١٣ -

على صفيحته الصدئة التي غرست في كومة من الغبار !

لكن الشاعر ينتمي الى عقيدة ترفض اليأس ، وتأبى الا ان تستكشف في صراع الحياة قوى الخير والامل الى جانب قوى الشر والهزيمة ، وتؤمن بان النصر في النهاية لاولادها . وهو شاعر ذكي ماهر، لا يفرض امله هذا على قارئه فرضا مبتسرا ، بل يولده من طبيعة موضوعه توليدا مقنعا ، فهو يرسم في لمسات تدريجية حوافز الامل.

فأولها ثقة هؤلاء الرجال سكان الحارة في الله ورحمته .هؤلاء الكادحون المرهقون ذوو الاقدام المنهوكة والرئات المجهدة لا يزالون يؤمنون بالله ويبتهلون اليه ان يفتح لهم الابواب ويسهل الارزاق .وهذا الايمان الثابت يعطيهم من الامل ما يكفي لاحتمال كل ما نقص به حياتهم من نصب وحرمان . فهذا الايمان كما يعرضه الشاعر ليس مجرد « افيون مخدر » بل هو من اقوى حوافز الامل وتجديد العزيمة واستئناف الكفاح . ولنلاحظ في هذا الصدد ان جيلي عبدالرحمن، وان انتهى به « فكره » الى اتخاذ المادية الجدلية مذهبا ، لم تقفر « عاطفته » من تأثير الايمان الديني العميق الذي ربى عليه في حداثة سنه . فهو في الترجمة القصيرة التي كتبها عن نفسه في صدر الديوان ، يسجل الاثر الباقي لتربيته الدينية ونشأته الصوفية،«وقد حفظت القرآن وانا صغير ، وفي كياني صوفية عميقة .. وكانت اشعاري تحلق في المجهول » .

وثانيها طيبة قلوب هؤلاء الرجال برغم كل ما جربوه وقاسوه. يومىء الشاعر في الابيات ١٨ - ٢٣ الى هذه الطيبة الاصيلة ببائع الكرات والجرجير ، فهذا الفقير المعدم ، الذي يحيا حياة ربما تقل عن مستوى الكفاف ، يغني على بضاعته الزهيدة بصوت ذي رقة وحنان ويتبختر في مشيته كأنه ملك . وكان اولئك السكان في احدى مشاجراتهم الدائمة المتجددة ، التي يدفعهم اليها ضيق صدورهم وسرعة غضبهم من كثرة ما عانوه من مصاعب الحياة وارزائها . ولنقف هنا برهة لنرى كيف ان واقعية الشاعر لم تسمح له بان يدعي ان سكان الحارة يعيشون في مسالمة متصلة وتحاب لا ينقطع ، بل هم كثيرو التخاصم والعراك ، وكيف يكونون غير ذلك وهم يقاسون ما يقاسون من ضنك وحرمان ؟ لكنهم في صميم جبلتهم طيبون خيرون ، فما ان يطرق اذانهم ذلك الصوت البريء ذو الحنان حتى تنشرح صدورهم وتصفو قلوبهم فيهدأ سبابهم وينتهي تشاجرهم . وهذا الحديث عن طيبة قلوب مواطنينا ليس محض ادعاء قومي متفاخر ، ولا مجرد وهم رومانسي كاذب ، بل هو عين ما تشاهده كل يوم تقريبا في واقع حياة اولئك المساكين السريعي الغضب السريعي الرضا والتراضي .

وثالثها امل الانوثة واصرارها على تجديد الحياة ووصل خيطها. فبنات الحارة على رغم كل ما يرين من مشاهد الموت والخراب،وما يقاسين من جوع والم ، ما زلن يشتقن الى « العريس » (انظر الى اصرار الشاعر على استعمال التسمية العامية الدارجة ، بدلا من الكلمة الفصحى « العروس»التي كان يستقيم بها وزنه ايضا) ،ويحلمن بالزواج . ويرمز الشاعر بهن الى اصرار الانسانية على مواصلة الحياة امام جميع الكوارث والعراقيل . ورابعها الطفولة ، الطفولة البريئة الطاهرة ، واصرارها هي ايضا على الامل العريض . وجيلي عبد الرحمن في حديثه عن الطفولة يبلغ ذروة تأثيره . وحبه العظيم للاطفال واضح ،كما ان سبب هذا الحب يتضح ايضا بعد تفكير يسير، فهم لديه معقد الامل في مستقبل الانسانية ، ورمز رجائها الاكبر ، فما دام البشر يبدأون حياتهم بهذا الطهر وهذا الامل وهذه الحيوية المشتاقة المتعطشة ، افليس من حقنا ان نامل في مجيء يوم يحتفظون به بهذه الفضائل طول حياتهم فلا تفسدها اوضاع شريرة في المجتمع؟

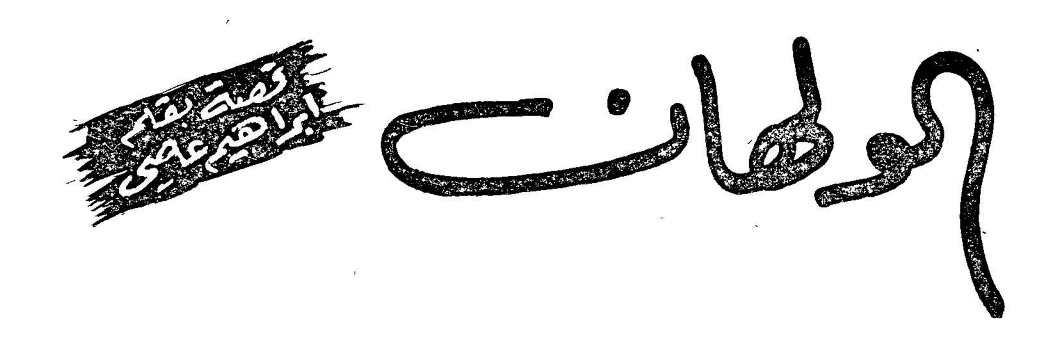
قد يبدو في حديث جيلي عبدالرحمن عن الطفولة مسحة من الرومانسية ، ونحن لا نخليه من هذه المسحة ، لكننا لسنا ممن يعارضون كل مسحة رومانسية في كل انتاج فني ، انما نرفض الرومانسية حين تسرف في الميوعة الى حد المرض العاطفي وحين تتدلى الى الكذب والاصطناع . واسلوب الشاعر الواقعي البسيط العازف عن التقرير العاري والادعاء السافر يقنعنا بصدقه الحار ويبرئه من السقم والميوعة والكذب .

يبث الشاعر هذه الحوافز واحدا بعد واحد ، بتدريج وايماء، دون ضجيج او تحد ، مستخدما صورا واقعية بسيطة منتزعة من حقيقة الحياة الوطنية ، وحاكيا الحوار الذي يدور والدعاء الذي يتردد والامال والاحلام التي تجيش بلغة تقترب من اسلوب الحديث اليومي . لا جرم انه يحملنا على تصديقه . فاذا نجح في اقناعنا بان هذه التجارب تحدث حقا ، فقد سهل عليه ان يقنعنا بان الامل الذي يبثه امل صادق ممكن التحقيق ، فنتطلع نحن ايضا الى مستقبل نزول فيه هذه العتمة والقذارة ، والفقر والجوع والمرض ، ويحل محلها النور والرخاء والصحة ، وتحصل البنت « ياسمين » على فستانها المشتهى ، ويلبس محمد من امثال تلك الثياب التي يبيعها ابوه في دكان الخواجة ، وتأتي الشمس الى حارة « زهرة الربيع » فلا تجد خرابا وصدأ وتآكلا وغبارا ،بل تشرق في اتم ضوئها على جدة ونظافة وعمران وشجر مخضوضر كثير . فاذا جئنا الى ابياته الاخيرة ٧٤ - ٧٥ ، التي تكرر فقرته السابقة ٨ - ١١ :

وفوق عتمة الجدار
صفيحة مغروسة في كومة الغبار
تآكلت حروفها ، لكنها تضوع
« زهرة الربيع »

لم نقرأ اسم الحارة بالسخرية التي قرأناه بها اولا ، بل فهمنا فيه رمز الامل الانساني الذي يعلو على كل عوامل الظلمة والفناء ، ورددنا مع الشاعر في امل واصرار : لكنها تضوع - زهرة الربيع ....

القاهرة — محمد النويهي



لقد اصبح اخيرا ، احدى التحف المتحركة التي تشد اليها انظار الغرباء من الناس ، وانظار السائحين من مختلف الاجناس . اما السابلة العاديون فقد اعتادوا رؤيته في هـذا المكـان المزدحم من قلب المدينـة الكبيـرة .

المارة ، جميع المارة ، حتى الذين اعتادوا من قبل رؤيته ، فضلا عن السائحيـن كـان لا بـد لهم ـ عن قصد او غير قصد ـ من ان يلتفتوا نحوه يتملون فيه ـ وهو يروح ويجيء على طول الشـارع مشرقـا ومغربا ، بحركـة رتيبة تستمر منذ الضحى حتى المساء ... يتملون فيه شابا في مقتبل العمر ارسل لحيته بلا نظام ، وشاربيه بلا تشذيب . لـه راس نظيف تماما فقد حلق بالموسى ، واجفـان منتوفـة حتى الجذور ! تلوح من خلف عينيه سيمـاء وداعـة وطيبـة وهدوء . ينتعـل حذاء نسائيـا خفيفا ، ويرتدي من أعلى قميصا بلا أكمـام الوانه صارخـة ومتنوعـة ، ويلبس مـن أسفل (تنورة) هي اشبه مـا تكـون بتنانيـر الاسكوتلانديين مـن نافخي القرب الموسيقية ولكنها اشد منها قصرا .

كثيرون حسبوه لاول وهلـة خنفوسا ثم تراجعـوا عـن ظنهم ، عندما انتبهـوا الـى انـه بلا شعـر راس ! وكثيرون ظنوه بادىء الامر (بوبيا) أو (هيبيا) ، وما عتموا ان غيروا نظرتهم ، عندمـا لاحظوا انه لا يتعاطى الغرام علانيـة مـعايـة انثى تصاحبـه او ذكـر !. او انه لا اثر لوهج الحشيش والافيـون ، يبدو زيفـا ابله في عينيه !.

لم يكـن ليؤذي احدا أو يعتدي على أحد ، لقـد الفاه الجميع لغزا محيرا ، واحجيـة بالغـة التعقيد ، صعبة التفسير !.

وبسبب وداعته ، وعدم ممارسته للايذاء اصبـح موضع اشفاق واهتمـام جميع اصحاب المحال والباعـة مـن سكـان الشارع ، باستثناء باعـة اللوازم النسائيـة (النوفوتيه)

فهؤلاء فقط ، هم الذين كانوا يتضايقون منه ، ويتمنون زواله ، ويدفعـون مـن اجل ذلك الفديـة العظيمة .. امـا السبب فهو فـي منتهـى البساطـة ..

لقـد كـان صاحبنا واسمه (الولهان) ، اذ هكذا اصطلح اهل المحلـة على تسميته .. لقـد كـان مرعبـا منفرا للنساء والفتيات ، وبخاصة اولئك اللواتي كنّ يمررن من جانبه شبه عاريات وقد تسلخن من ثيابهـن الا ما قل منهـا ودل .. كـان لحظـة تمر به واحدة مـن هؤلاء ، يقفز هكذا .. قفزة واحدة في الهواء ـ كما يصنع المهر البطر تمامـا ـ ويصفق الى الاعلى بكلتـا يديه صفقة واحدة حادة ،تصاحبها صرخـة غجريـة مفزعة ! فتنكمش عند ذلك اطراف تنورته الى الاعلى بلا تكلف ، ويرى حينئذ انه ذكـر فعـلا دون اي شك لمتشكك فيـه !. وسرعان ما يتابع خطوه الوئيـد الوقور ، وتند صرخة عالية عـن الانثى العابرة ، وتهيم على وجهها مذعورة مهرولة . مـن هنا كـان الولهـان موضع سخط باعـة اللوازم النسائية ، اذ انه كـان سببـا في (تطفيش) الزبونات عنهم .

وعلى الرصيف المقابل وقف رجل اخر ـ ولكنه عادي وثابت في مكانه ـ لاحظت انـه يشرح للفضوليين مـن المارة امثالي ، الذيـن كان جمعهم في التئـام وانفضاص مستمرين . لاحظت انـه يشرح لهم اشياء تتعلق بهذا الانسان النشاز ، وقد ارتسمت لهذا الرجل الشارح في ذهني ، صورة المرشـد السياحي واقفـا فـي متحف مـا او مبنـى اثـري .

هرعت اليه ، اصخت السمع لكلامه ، وفتحت كلتا اذني . كـان مرشدنا قد بدأ لتوه يستانف قص قصة الولهان .. التي اصبحـت محفوظـة مكرورة لديه .على (الشلة) التي اجتمعت عليه قبل قليل. قـال المرشـد :

« الولهان لقب اطلقه عليه اهل الشارع هذا . أسمه الحقيقـي (راشد سليم) كـان طالبـا جامعيـا حتى سنتين خلتا .. مات ابوه وترك له امـا وجدة واربعـة اخوة ذكورا واناثا .. هو الوحيد القادر على الكسب فيهم .. .قطع دراسته الجامعيـة وتوظف في احـدى المؤسسات الرسمية .. اراد ان يطعم الافواه الفاغرة في البيت ، اذ لم يخلف لهم ابوهم من حطام الدنيـا اي شيء ، فقد كان هـو الاخـر موظفـا » .

ثم تابع المرشد يقول :

« انه عصامي مئة في المئة ، جاد ، بريء ، رقيق الحسوالمشاعر. لا يعرف المواربة . لا يحب لغـة المجاز ولا يؤمن بادب المجاملـة والمداراة . انه يحب دائما ان يدخل البيوت منابوابها ودون مقدمات او تمهيدات .. مكث في الوظيفـة اقل مـن سنة ثم سرحوه .وسبب تسريحـه باسادة شيء في غايـة من الطرافة والايلام .

لقد سرحوه لانه لم يكـن مغلقـا الباب باحكام .. نعم هكذا روى

لي ، وهكذا يروي لكم لو سالتموه وتنازل فاجابكم ؟!»
واستمر المرشد موضحا :

« انه حاقد ، حانق على جميع بني جنسه من رجال العصر !.
انهم كلهم في نظره (جمال مستنوقة) او (سلاحف مقلوبة على ظهورها) في انتظار قدم ما من اية انثى تتفضل عليها بركلة نسائية تعيدها مستقرة على بطونها كيما تتابع الدبيب منجديد !.

انه باختصار يصدر عن حقد فلسفي - وبالمناسبة فانه كان يدرس الفلسفة قبل ان يقطع دراسته ، وانه رفيق صباي ودراستي وابن جارتي ..

لقد اطلق على نفسه لقب (المخلص) وقال ، لي قبل انيتخذ من نفسه (مخلصا) لبني جنسه الرجال ، وينزل الى الشارع في هذه السحنة :

« لو احكمت اغلاق الباب لما سرحوني ... كنت اقبلها ، اقبلها فقط ، عندما دخل علينا فجاة احد المراجعين . انتفضت ساعتها كذئبة مذعورة ، تتظاهر بالعفة ، وتصطنع موقف المقهورة والمقسورة، ثم ندت عنها صرخة حسبها المراجع صرخة استغاثة وكبرياء محطمة، وشرف منتهك ، فهرع الى المدير يبلغه الحادث !؟.

(انا) قذف بي الى الشارع . لماذا ؟ حفاظا على السمعة الاخلاقية للدائرة على اعتبار ان الشخص الذي راى ما راى هو غريب عن الدائرة وليس من اهلها !.

(هي) رقيت الى سكرتيرة خاصة اضافية للسيد المدير ،الذى ليس بابله مثلي ، فهو « لا ينسى احكام غلق الباب عندالزوم ».

وفي اعقاب ذلك لفظته جميع ابواب الدوائر والمؤسسات ، فاصبح كما تشاهدون ، اعني انه اصبح (مخلصا)! .

لم اطق صبرا على متابعة الاستماع، فقد تواردت الى ذهني عشرات الاسئلة .. غدوت في بحران من الدهشة والاستغراب ... انطلقت اسال :

- وما علاقة جنونه الراهن بالحادث الذي رويته لنا يا اخ ؟بل ما صلة الجنون هذا بقصة التسريح ؟! وهل ابواب الرزق انحصرت بالوظيفة ، والوظيفة وحدها ؟

فاجابني المرشد دهشا :

- ومن قال لك انه مجنون ؟ انه شاب عاقل موزون ، عذب الحديث لو حاولته معه . قلت بشيء من السخرية :

- اذا لم يكن هذا الذي نرى جنونا، فكيف يكون الجنون اذا؟ قال بلغة الواثق :

- انه فيلسوف وليس بمجنون ، بل انه صاحب مدرسة ورائد اصلاح اجتماعي ضخم . قلت :

- وهل الفلسفة جنون في رايك او رايه ؟ قال :

- نعم - يا مستفهم - قد تكون الفلسفة ضربا من الجنون في كثير من الاحيان ، ولكنه جنون هادف ينبثق عن غور عميق منالوعى والتفكير والادراك . قلت :

- يبدو لي وكانك في طريقك لان تصير فيلسوفا مثله !.. قال:

- بل انا احد تلاميذه ، وعما قريب سيسعدني ان اصير مثله. وربما تلحقنا انت ، ويلحق بنا كثيرون من اشباهك ! وليكن معلوما لديكم جميعا يا سادة انني ما اقف هنا لا للتبشير بآراء المعلم وتفسير فلسفاته .

قلت باستخفاف :
- هات بشرنا اذا ، وقل لنا ما رسالة صاحبك ؟ قال :

- رسالته : (تحرير الرجل) المعاصر من استعمار المراة المعاصرة التي باتت تتصرف بمقادير الرجال على نحو لم يسبق له مثيلفى القرون الغابرة !.

ويرى (المخلص) انالعالمكله يتحرك الان بايعازاتها ! انها هي التي ترفع وتضع . تسرح وتعين . تأسر وتفك . تتحدى وتستذل . تعلن الحروب وتوقفها ، والضحايا دائما هم الرجال !. ولهذا كلهيجب ان توقف عند حد . قلت بصبر نافد :

- وهل يحررنا صاحبك - نحن الرجال - ببلوزته النسائية الحفر ؟! قال :

- وما وجه الغرابة في ذلك؟ انك لو سالته هذا السؤال لاجابك:

« ان الكشف عن السواعد هو اصلا حقنا نحن في المعامل، وعلى ارصفة الموانىء ، وفي المناجم والحقول وغيرها .. فلماذا لا نستعيد هذا الحق ؟» قلت :

- وشعر الراس المحلوق بالموسى ؟ والاجفان المنتوفة باكملها ؟! قال :

- اليس من حقنا ايضا ان نبتدع بعض التقليعات ، كي نثبت لهن اننا نحن الاخرون نستطيع ان نقوم بعمليات مسخ وتزييف لرؤوسنا ووجوهنا ؟!.

الشعر المحلوق مقابل شعورهن المستعارة .. اجفاننا الملفاة قد تكون الان شيئا مستهجنا ، ولكنكم عما قريب ستعتادون عليها فترونها مالوفة وجميلة ، وجديرة بان تتخذ انموذجا بديعا يحتذى في (ديكور) الوجه !.

ولا سيما اذا روجت لها افلامالسينماومرايا التلفزيونوالمحلات الفنية . وهذا الاعتياد نظير اعتيادكم رؤية اهدابهن البلاستيكية، وحواجبهن الشيطانية المرسومة باناقة الى اعلى كاذناب العقارب ، فضلا عن كدمات التظليل الزرق والسود والخضر والمذنبات الكحلية .

قلت :

- وماذا عن تنورته القصيرة التي يتخطر فيها ، وحذائه النسائي الرشيق ؟! قال :

- انه الرد المباشر على استراقهن البنطال منا ، والجزمة من فلاحينا وخفراء الجمارك . قلت :

- ولكن يظل هناك لغز هذه القفزات الهوائية الحصانية البطرة يا صاحبي ؟!

قال :

- اما هذه فافضل ان تساله عنها مباشرة ، لانني لم اساله عنها بعد ، وهي بعلمي اخر ما ابتدع من حركات . قلت :

- وهل نستطيع الدنو منه دون ان يلحق بنا اذى؟ قال :

- يبدو انك لا تزال تستريب في عقل الرجل ، وتشك في كلامي ؟! قلت :

- امش امامنا اليه اذا . قال :

- لا بد من ذلك اصلا ،واذا لم يجدني بينكم فانه يترفع حتى عن الالتفات اليكم ، لانكم بنظره بعض القطيع الرجالي المستعمرالمسحوق. انه يتكرم بالحديث على مريديه فقط ،او من هم في طريقهم لان يكونوا

كذلـــك .

كان (المخلص) لا يزال يروح ويغدو ، او يثب ويقفز كلما مـرت بـه عاريـة . دنونا منه ـ بكامل حشدنا ـ اعترضنا طريقه ، هشلنا ثم وقف بوقار . وقبل ان نسأله شيئـا قال : « كل مـا حـدثكم بـه (ولد فكري) صحيح . خذوه منه عني ، ولكم المجـد على الارض ، وقريبـا رجالا تصبحـون » قلت ، وقد استجمعت كل مـا يثيره الفضول ـ عادة ـ مـن اهتمامـات :

ـ شيء واحد لم يفسره لنـا ولد فكركم .. فلمـاذا هذا القفـز هكذا فـي الهواء ؟!

هز رأسه ببطء . ابتسم بتثاقل . ادار عينيـه كلتيهمـا نصف دورة نحـو اليميـن ، ومثلهـا نحـو اليسار ، ثم صوبهمـا فجاة الى وجهي ـ مـن دون الجمع الغفير حولـه ـ

واجابني بوقـار :

ـ انه الرد على التحدي بلا مواربة يا ايها الباحث عن البديهيات

قلـت :

ـ هل لكم ان تزيدوني توضيحـا ؟ قال :

ـ انا عندما قبلت تحدي زميلتي في الوظيفة بشكل مهذب ـ كما تقولون ـ بقبلة ، طردت مـن الوظيفة .. قذف بي الى الجحيم .. ان التي تريك لحمهـا حتى اصول الفخذيـن في الدائرة او الحديقـة او الشارع وفي كل مكـان ، هي مخلوقـة تتحدى رجولتك ، تقتحم عليك اعصابك وهدوء نفسك ، انهـا تستثير بهيميتك وحيوانيتك .. انهـا تطعنك في احشائك . انهـا ببساطـة تعرض عليك ما عندها فاعـرض عليهـا ما عندك ! نعم اعرضه بلا مواربة ، بالطريقـة الغابيـة كمـا تفعل هـي بالتمـام .

فهل عرفـت لمـاذا قفزاتي ؟ ولمـاذا افخاذي العاريـة ؟ ليست هي وحدهـا التـي تفعل مـا تريد .. نحـن ايضا نستطيع ان نتحدى ونفعـل مـا نريـد .

قلت : ومـاذا بعـد ان نرد على التحـدي بهـذا الشكـل يـا مخلص ؟ .

قال :

« بعـد ذلك لا يبقى احد منكم غيلمـا مقلوبا على قفاه .. انكم ان تتبعوني في هـذه المدينة ، وتصيروا جميعـا اولاد فكري ... تتحرروا في ظرف ايام ... ستكتسي حواء ، سوف تنسحب الـى مواقعهـا الطبيعيـة بلا مسخ وبلا تشويه وتزييف .. سوف يتـوقف دورهـا جنسـا محضـا .. سوف تلقي سلاحهـا المسمـوم بصغـار واستخذاء ...

وعندها .. عندها لن يكون هناك مزيد من المسرحين، والمأسورين، والمفكوكين ، والزناة ، والمزقـة اعصابهم تعففا وكبتا او خـوفا مـن الرب صاحب الملكـوت .. عندهـا يصير لكـم المجـد على الارض ، ورجالا تعودون لا مجرد ذكران تظلون تسيرون وتخصبون ..

عندها تنبت اجفانكم من جديد وتفرع شعوركم فتزهو منكـم الرؤوس .. عندهـا نزهـر شواربكم ونورق حتى تصير عرائش، وترجع اليـكم بناطيلكم وجزمـاتكـم ...

عندها ينبعث فيكم من الاعماق ، اصـوات رجالية خشنـة ، ومروءات نائمة ، وعزائم مصلوبة ، وذكـورة مغصوبة ، وحـق هضيـم » .

ابراهيم عاصي
سوريـة ـ جسر الشغور

النتاج الجديد

التكسب بالشعر

تاليف الدكتور جلال الخياط

منشورات دار الآداب ـ بيروت

لا يسعنا الا اكبار الجهود التي بذلها الدكتور جلال الخياط في وضع رسالته «التكسب بالشعر» . يكفي ان نذكر انه استنفد مصادر البحث بمراجعة اكثر من خمسين مصدرا بين قديمة وحديثة ، وذكر في الهوامش مصدر كل من اقتباساته العديدة ، جامعا كل ما امكنه جمعه حول الموضوع من اخبار ونوادر واحكام وتعليقات ، وزود الكتاب بفهرس كامل للاعلام مستوفيا بذلك شروط البحث العلمي .

وقد استعرض شعراء المدح ابتداء بالاعشى وانتهاء بالمتنبي وبعض شعراء المدح المعاصرين ، فأورد نماذج من شعرهم التكسبي مضيفا آراء معاصريهم او رأيه الخاص وآراء بعض معاصرينا فيهم

الا ان القارىء الذي يجد في مطالعة الرسالة متعة وفائدة قد يخطر له ان يسأل لماذا كثر المدح في الشعر العربي هذه الكثرة الهائلة ، ولماذا تحددت اغراض الشعر بالمدح والرثاء والهجاء والغزل فقيدت الشعراء تقييدا حتى استغرقت القسم الاكبر من ديوان كل منهم . هذا السؤال وما يتصل به لا ينال اهتماما كافيا لدى المؤلف. كما ان استخدام شعر المدح ، القديم منه والحديث ، قد يكون من صنف القول الجارف . ففي المدح قصائد جيدة جديرة بالخلود منها «بانت سعاد» لكعب بن زهير في مدح النبي ، بائية النابغة في الغساسنة ، بعض مدائح ابي تمام والبحتري والمتنبي والبوصيري ، التي عدل فيها اصحابها عن اسلوب الاقدمين وادمجوا في مدائحهم الحكمة والوصف الطريف المركز .

ان التكسب بالشعر ، كالتكسب بغيره من الفنون الجميلة ، وجد عند جميع الشعوب لان الفن ارتبط منذ نشوئه بخدمة الجماعة كما بخدمة الفرد ، وكانت مهمة الفنان التوفيق بين الغايتين فلا يضحي باحداهما في سبيل الاخرى . ويختلف الفنانون بمقدار نجاحهم او فشلهم في هذا التوفيق .

لقد جنى على الشعر العربي ظاهرتان . الاولى محدودية الانواع الادبية التي عالجها . فقد جهل العرب النوعين الملحمي والتمثيلي اللذين عدهما اليونان ارفع أنواع الشعر لما يتضمنان من فلسفة اجتماعية . وقد ابيح للشاعر اليوناني ان يتكسب بما ينتجه من شعر تمثيلي او ملحمي من غير ان يستعبد لممدوح ويقف عليه شعره كما فعل اكثر شعراء العرب . لان كلا الشاعرين الملحمي والتمثيلي يخاطب الجمهور لا الفرد .

اما الظاهرة الاخرى التي جنت على الشعر العربي فهي سيطرة التقليد على الشاعر وجهله ان الشعر خلق لا تقليد ، كما ان الحياة تطور لا جمود . من هنا تحدد الشعر العربي بنوع واحد واغراض تقليدية هي المدح والهجاء والغزل والرثاء وما يشتق منها .

وقد لا نكون مخطئين اذا قلنا ان شعر المدح والهجاء يحيا في عصرنا تحت اسم جديد هو الدعاية والاعلان . وكما توجد الخطب الدعائية والمقالات والابحاث والتواريخ والقصص الموجهة التي يقصد بها بث المبادىء السياسية والاجتماعية التي يجسدها افراد نابهون، كذلك يوجد شعر الرفض وشعر النضال العقائدي والقومي وسائر الانواع التي تجاري شعر المدح والهجاء في الهدف وتختلف عنه قالبا وموضوعا .

كان المدح والهجاء قديما اهم وسائل الدعاية اما اليوم فقد تنوعت الوسائل وتلونت وازدحمت والغرض واحد .

روز غريب

ملاحظات على الموسوعة العربية الميسرة

تأليف الدكتور علي جواد الطاهر

في اعقاب عدوان الخامس من حزيران الذي تعرضت له الامة العربية ، اثيرت مناقشات كثيرة بين الادباء والباحثين ، حول الدور الذي تلعبه مؤسسة فرانكلين في حياتنا الثقافية والادبية ، وتوزعت الاراء بين مشكك محذر وداع لمقاطعة هذه المؤسسة والاعراض عن التعاون معها بالنسبة للكتاب والمترجمين ، والامتناع عن تداول مطبوعاتها والتعويل عليها في التثقف والاطلاع بالنسبة للقراء عموما ، وآخر ظل مبقيا في قراراته على قدر من التحفظ ازاء مرامي هذه المؤسسة المشبوهة ومقاصدها من حمل كبار الادباء والكتاب واساتذة الجامعات في مختلف أنحاء الوطن العربي ، ممن لا يتطرق الشك الى اخلاصهم واستقامتهم وسلامة مواقفهم من القضايا الوطنية والقومية، هذا الى غزارة علمهم وعمق ثقافتهم واصالة ادبهم ، وبينهم من سلك في عداد الرواد واعلام الجيل الاول الذي ساهموا في تطوير فكرنا وتجديده ، غير انه لا ينزع الى التهوين من خطورة واهمية بعض المؤلفات والكتب المترجمة التي صدرت عنها في طور واخر ،بالنسبة للقراء العرب ، حيث تعدم في مضامينها ومعطياتها اي اتجاه فكري ضار هادف الى تسميم اذهانهم وعقولهم او تحرير بعض الافكار والمفاهيم الاستعمارية او تبرير المواقف والاجراءات التي تعتمدها السياسة الاميركية من آن لآن ، ازاء قضايا التحرر الوطني ، على نحو ما يفتعل ذلك ويسوغه ويرجف به اولاء الذين يحفظون لمؤسسة فرانكلين بعض خدماتها ومجهوداتها ، نتذكر هذا وشبهه ابان شروعنا في مطالعة كتاب الدكتور علي جواد الطاهر : ملاحظات حول الموسوعة العربية الميسرة ، حيث يذكر في مقدمته انها :« صدرت بالقاهرة عام ١٩٦٥ م عن دار القلم ومؤسسة فرانكلين بالفي صفحة ، مع ٣٠ ص للخرائط واللوحات .» ويعدو ذلك الى التعريف بتجنيدها وتطويعها لمكنات وطاقات اكثر من مائة استاذ جامعي او اكثر ، واعتمادها على خبراتهم في جمع المادة الادبية والتاريخية واللغوية وتنسيقها وتبويبها وتصنيفها ،وحين يومىء المؤلف الى أسماء بعضهم ،وجلهم ممن لا ننكر عليهم غزارة علمهم وسعة اطلاعهم ، وحميتهم البالغة في تربية اجيالنا الطالعة واندفاعهم في مجال التثقيف والتنوير ، بل الوطنية بالنسبة لبعضهم على الاقل ومناصرتهم لحركات التحرر في العالم ، فانه يحمل القارىء على الاستغراب من دوافع مؤسسة اجنبية في اصدار موسوعة ميسرة تضعها في متناول المعلمين وتغنيهم بها عن تداول المظان والمراجع الكبرى وتؤهلهم لان يصيروا الى قدر مناسب من الاستيعاب والدراية والتحصيل .

وليس وكد الملاحظ ان يدل على هذا او يثيره في وعي القارىء راميا منه الى التحذير او التزهيد . انما انصب ملاحظاته على الاخطاء والمزالق والهنات التي وقع فيها المشرفون والمديرون والمصنفون ،ومنها ما ينسلك في مجالات التاريخ والحضارة واللغة والادب ، وبداهة ان تلمس هذه القصورات في مواضعها من الموسوعة ، يحوج رصيدا هائلا من التثقف والدربة والذاكرة القوية ، مما تضيق به ممكنات انسان فرد ونقصر عنه ونفرط فيه ، ودفع هذا الاعتراض ان الملاحظ وان تخصص في دراسة الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي ، فانه ملم الماما قد يكون يسيرا ، او بالغا بالادب الفرنسي بحكم اقامته في باريس ردحا من الزمن للدراسة في جامعتها، وارتياده لمكتباتها ومتاحفها واثارها ، هذا الى انه ممن يقرون بتداخل اوجه المعرفة وتمازجها ، فدارس الادب لا يغني عن التزود بالمحصلات الفلسفية والتاريخية الفلسفية والتاريخية او يلوي عن معطيات علم النفس والجمال ونظرياتهما ، وذا غير تعريف القدامى للادب وتفسيرهم له واعتباره احدا من كل طرف بنصيب فالاديب المعاصر لا يعني بالوقوف على هاته المناحي والجوانب الفكرية المتعددة الا ليعمق نتاجه ويؤصله

ويثريه أنسانية ، قبل ان يقتصر به على الاداء اللفظي والتزويق البياني لكل ظاهر قريب من الافكار والمعاني .

وعندي ان التصحيحات والتصويبات والتعقيبات التي ضمنها الدكتور علي جواد الطاهر كتابه حول الموسوعة العربية الميسرة ، لا تعدم كثيرا من الدلالات ، فمنها انها قربت الى افهامنا اسماء كثير من الاعلام والجنود المجهولين من مريدي الدراسات العربية،ممن تنوسيت عوارفهم ولم يعودوا موضع تذكر او ادكار ، او تعويل على مأثوراتهم ورجوع اليها وانطلاق منها في الدراسة والتقييم ، فمن هؤلاء المنسيين المضيعين : احمد راتب النفاخ محقق ديوان ابن الدمينة الذي لم تذكر الموسوعة أن له ديوانا ، والسيد محمد بدرالدين العلوي الذي حقق عام ١٩٣٤ م شرح المختار من شعر بشار لابي اسماعيل بن احمد بن زيادة التجيبي البرقي !! والاستاذ حسن السندوبي مؤلف كتاب ادب الجاحظ والمعني باحياء كثير من المأثورات والمصنفات القديمة ، والطاهر بن عاشور محقق مجلدة من ديوان بشار، فهؤلاء المحققون المريدون الاربعة عاشوا في عقود هذا القرن وعملوا في مجال التاليف والتحقيق ، دون ان يوسع عليهم في مجال الذيوع والشهرة، واقتصر رصيدهم منهما على القلة من ذوي التفقه والاختصاص .

ويبدو ان المؤلف ممن يتطلبون الكتاب ان يمارسوا اللغة عن علم ويحيطوا بادبها عن دراية ، ويعالجوا بيانها عن فقه ، ويصدروا به عن طبع ، وكذا نهد هذه المرة لتصويب ما انجر اليه كتاب الموسوعة من ضعف في الاداء وتهافت في الصياغة ، وحيدة عن التوفق في استعمال المفردات ، لما وضعت له من الاغراض واختصت به من المعاني ، وحين تذكر الموسوعة ان يوادجار الن ، وافته المنية بسبب افراطه في الشراب ، يعقب ان « الشق الاول من الجملة غير متسق مع الشق الثاني ، لان وافته المنية توحي بما يكرم الاسم المذكور بالحالة التي مات فيها ، كأن تكون المنية قد وافته في احد ميادين الشرف ، لذا كان بامكان الموسوعة ان تكتفي بالقول : مات بسبب افراطه في الشراب » . ومن قبيل ذلك تعليقه على قول الموسوعة: ان صلاح الدين الايوبي بطل ومقاتل مسلم ، فيلفي ان « كلمة ـ مقاتل ـ نابية وهي مما يمكن ان يصفه بها الغربيون ، اما في موسوعة عربية ، فيمكن الاستغناء عنها او استعمال شجاع او فارس بدلها».

وشبهه ايضا تحديده لمدلول عبارة :« استفحل امره في جبل بني العروس » التي ذكرتها الموسوعة بخصوص الثائر المغربي احمد بن محمد الرسولي ، اذ يخاله تعبيرا راميا الى « الحط من شان من يعود الضمير عليه والاولى فيه ان يصدر عن فرنسي في ثائر مغربي عربي ».

وقد جرى الدكتور الطاهر في ازجاء ملاحظاته وتعقيباته ، على تتبع واستقصاء ما يتعلق بالكتب والحوادث والرجال ، من الدقائق والشؤون ، ومن الغرابة ان يتكفل بضبط الاسم الصحيح لمؤلف بندلي جوزي ، من تاريخ الحركات الفكرية في الاسلام ، بعد ان ذكرته الموسوعة باسم « تاريخ الحركات الاجتماعية في الاسلام » ، ويشير الى اعادة طبعه في بيروت ، ولا ينوه بما صحب ذلك من ردود فعل قوية حيث طبعه احدهم ونسبه لنفسه ذات يوم ، وانبرى غير واحد للتنديد بهذا التجاوز وفضحه ، كالاستاذ عبدالرحمن الشرقاوي في مجلة الغد المصرية المحتجبة عام ٥٤ ، وكذلك مجلة الاداب التي دلت على مؤلفه الحقيقي ، فأعيد طبعه باسمه عن دار الروائع ، وكان حريا بالملاحظ ان يستطرد الى هاته القضية الادبية ويفصل حولها .

كما فاته ان يصحح ما نص عليه اصحاب الموسوعة حو تاريخ ظهور دائرة معارف القرن العشرين للمرحوم محمد فريد وجدي وعدد مجلداتها ، ويبدو انهم عولوا في ضبط مادتهم بصددها على معجم المنجد الملحق بمنجد لويس شيخو والذي اعده الاب فردينان توتل، فجاء فيه انها تقع في عشرين جزءا ، وظهرت عام ١٩٣٨ م ، وفي محفوظنا ان دائرة معارف وجدي بمجلداتها العشرين في حسبان الموسوعة او العشرة كما يظن الدكتور الطاهر ، طبعت قبل هذا التاريخ بزمن بعيد ، وبالرجوع الى ديوان الجواهري ، الجزء الثالث المطبوع عام ١٩٥٣ م ، تطالعنا قصيدته العامرة : الثورة العراقية، التي نظمها في اعقاب ثورة العشرين ، يوم لم يتجاوز عمره العشرين عاما ، وكان لتلكم القصيدة وقع في الاوساط السياسية والصحفية في بغداد ، ويرى الاستاذ الجواهري ، في تقديمها ان من دواعي حفظ الواقع والتاريخ ان يذكر الجيل المعاصر بما نالته قصيدته من الاعجاب والاستحسان « بحيث ان المرحوم الشيخ مهدي الخالصي واحد كبار العلماء الذين اشعلوا نيران الثورة وتعرضوا لاذى المحتلين والسلطات العراقية نفسها عبر عن تأثره بها بهدية علمية نفيسة ارسلها الى الشاعر هي مجلدات دائرة المعارف للمرحوم فريد وجدي»

والقصيدة ذي هي التي طالما استشهد بابياتها الدكتور الطاهر، ونوه بقيمتها وعطائها الفني ودلالتها السياسية ، في كل مرة يذب فيها عن الجواهري حين يتهدفه أخصامه من السياسيين والادباء بالافتئات والتجني ، والتجريح والتحامل :

لعل الذي ولى من الدهر راجع	فلا عيش ان لم تبق الا المطامع
غرور يمنينا الحياة وصفوها	سراب وجنات الاماني بلاقع
نسر بزهو من حياة كذوبة	كما اغتر عن نفر المحب مخادع

هو الدهر فارعه يصاحبك صفوه

فما صاحب الايام الا المقارع ،

وبالاجمال فان ملاحظات الدكتور علي جواد الطاهر وتعقيباته على الموسوعة الميسرة ، بقدر ما تدل على وفرة محفوظة من اشتات العلوم والاداب ، وتمكنه من ضبط الوقائع والحوادث ، والمامه بالمظان والمراجع، وتصفحه لامهات المأثورات والمصنفات ، فانه اذ يدل بها ادلال المتواضع السمح ، والحريص على النفع والافادة ايضا ، والمبرأ من ايما تعالم او تحذلق ، يهدف منها الى استحثاث المثقفين ممن يتسنمون مناصبهم القيادية والتوجيهية والتربوية ،في كافة انحاء الوطن العربي ، لان تتضافر جهودهم الخيرة من اجل « موسوعة عربية ميسرة » اخرى ، لا أثر فيها للخلط والتهافت ،والتفريط والقصور.

العراق ـ الهندية **مهدي شاكر العبيدي**

* *

المطـــــــاردون

مجموعة قصص لزهير الشايب

قضية الغريب القادم من الريف الى المدينة ، قضية مطروقة ومعروفة في الادب الحديث . وقد التقطها زهير الشايب في اولى قصص مجموعته « المطاردون » وربما كانت اولى قصصه القصيرة على الاطلاق كما حدثنا في شهادته للطليعة ، فتاريخها يرجع الى عام ١٩٦٣ والمجموعة صادرة في عام ١٩٧٠ وهي تضم قصصا قديمة للمؤلف الشاب ، تعبر عن مرحلة فكرية وفنية هامة لا بد وان تخطاها زهير الشايب اذ ان احدث قصص المجموعة كتبت عام ١٩٦٦ . وقد رتب كاتبنا قصصه ترتيبا زمنيا حسب تاريخ كل قصة . وخيرا فعل ليدلنا على تطوره الفني والفكري معا .

والقصة تصور لحظة محددة في حياة بطلها الريفي « فوزي عبد المجيد رسلان » لحظة الخروج من القرية الى المواجهة الاولى مع المدينة الكبيرة القاهرة . وتأخذ القصة في تعميق هذه المواجهة على دفعات صغيرة متتابعة حتى تفاجأ في النهاية وقد رسمت لنا القصة المدينة الواسعة وكأنها تضيق بالانسان الريفي الحر . حقا انت تجد هذه الفكرة مطروقة ومعروفة قبل زهير الشايب وبعده . ولكن

زهير يعطينا اضافات جديدة في هذا الباب المغري للكتاب والشعراء ان القصة التي بدأت ببطلها منتفخ الاوداج وافر المهابة والثقة والخيلاء بنفسه وهو واقف ظهره الى المحطة مستند الى خليفته المطمئنة في القرية متشوقا الى اكتشاف المدينة الكبيرة والى ذرعها بالطول وبالعرض . لا تلبث ان تنتهي هذه القصة ببطلها كسيرا محطما مطاردا بلا هوية ، لا يجرؤ ان يخطو خطوة واحدة دون الاستعانة بممثل السلطة عسكري المرور .

وطوال ٢٤ صفحة من الحجم المتوسط هي عدد صفحات القصة، لم تفقد القصة القصيرة اي سمة من سماتها المعروفة بل واهمها، وهي التعبير عن موقف او لحظة محددة . وكل ما فعلته القصة بصفحاتها الطوال انما هو اثراء للعمل الفني وللمضمون الجيد للقصة . لقد اخذ الكاتب في حياكة قصته في نسج دقيق وتفاصيل بسيطة وعادية ، ثم اخذت الخيوط تجمع والتفاصيل تتراكم حتى خرجت لنا القصة مكتملة البناء وافية الفكر والمضمون .

فمع ان بطلنا رجل ممتاز في قريته جاء المدينة واعيا بالاعيب المحتالين والنشالين ، الا انه تنبه الى خشونة ملبسه وقذارته وانتهى الى احساسه بعيب في خلقه وتركيبه الجسماني . ومع انه منتبه جيدا الى خطر النشالين واللصوص ، الا انه نشل . نشلت هويته فضاع تماما واخذ يتعرض لاضطهاد المدينة ونواب السلطة فيها . وبدلا من ان يحذر النشالين شعر بصعوبة في تجنب اتهامه بالنشل واللصوصية . وبدأ شعوره بالضآلة والغربة والقذارة يقوده الى ان يصبح غريبا ضائعا مطاردا متهما بكل جريمة ، وحتى اسمه بدأ يتجرد منه حتى انتهى الى الغاء وجوده وحريته وصار مآله الى السجن مع النشالين واللصوص الذين نفذهم هوياتهم اما هو فانه السجين الابدي الوحيد الغريب الضائع المطارد . وقد استرد حريته عندما اعترف بانه غريب ووحيد وضائع في المدينة اي عندما الغى كل احلامه ونصوراته السابقة المنزهة ولذة اكتشاف المدينة الباهرة . وجاءت حريته بناء على رشوة رجل لا يعرفه هو شيخ الحارة ، وجاءت حريته مشروطة بموافقة السلطة في المدينة على ان يسير في طريق محدد وفق الطرق المحددة في المدينة ، والا يتخطى حدوده بمحاولة اكتشاف كل الطرق . لذا عندما سأل شرطي المرور عن الاتوبيس الذي يقود الى جهة معينة وتخلى عن حريته في اختيار اي اوتوبيس واي مكان، لم ينظر اليه الشرطي بدهشة ، وسار كبقية الناس وفق ما يحدد لهم من ارقام اوتوبيسات وطرق في الحياة . وهنا فقدت المدينة كل جاذبيتها القديمة ولم تعد اضواؤها ونساؤها بقادرة على الهائه عن جوهر المدينة البشع .

واذا كانت المدينة هي مبعث الغربة والوحدة والضياع لدى « فوزي عبدالمجيد رسلان » بطل قصة « الغريب » فان غربة بطلي قصة « اوراق الخريف » نابعة من صراع الاجيال ، فكل الحوار الذي يدور على مقهى تكتنفه رياح الخريف وتجر معها اوراقه الذابلة ، يدلنا على ان قضية صراع الاجيال متكررة وحتمية وانه لا بد للاجيال القديمة ان تنتهي وتفسح مكانها للاجيال الجديدة . وانه لا مفر من الغربة والوحدة والضياع تلعقها الاجيال القديمة . وسواء تزوج الرجل وكوّن اسرة وابناء وبنات ، ام لم يتزوج وظل يعاني الوحدة، فانه ملاق الوحدة والغربة حتما ، فكل الطرق تفضي اليها ولا مفر من معاناتها . ويبدو ان زهير الشايب اراد ان يعبر عن قضية الادباء الشبان بالرمز البسيط ، فمهما تشبثت الاجيال القديمة باصرار،فان اصرارها عقيم لانه ضد الطبيعة المتمثلة في زحف العاصفة الخريفية لتخلي الطريق للاجيال الجديدة من الشبان ، اجيال الحب والغضب.

ولقد صور زهير الشايب في هذه القصة بدقته المتناهية كيف تسدل السلبية عناكبها على الاجيال القديمة فتصبح غير قادرة على العطاء او حتى على الدفاع عن وجودها . ومع ان في هذه الصورة بعض المبالغة الا انها ترد على سبيل التشخيص والكاريكاتورية . انظر الى بطل القصة العجوز العاجز عن اتيان اي حركة او تصرف في جلسته البليدة بالمقهى ـ الذي يعني تيار الحياة اذ يجمع بين الشباب والشيوخ ـ فهو حتى عاجز عن التأمل :

« وبدأ يتأمل كوبة الماء نصف الفارغة ، وفنجان القهوة الذي انتهى منه من زمن ، والذي غرق في قاعه عديد من اعقاب السجاير. وامتدت يد تحمل الاكواب الفارغة . وتنظف المائدة التي يتكىء عليها .. هم بأن يقول للجرسون ابقها لكنه لم يفعل ، وهم ايضا بأن يسأله عن صديقه مسعود لكنه تذكر انه سأل عنه ثلاث مرات من قبل. هذه الذاكرة اللعينة ! يبدو الا شيء في جسده قد عاد يصلح ، فما الذي لا يشكو منه ؟ » (ص٢٢) .

كان المطارد في القصة الاولى هاربا من السلطة في المدينة .وجاء المطارد في القصة الثانية وحيدا بفعل قدره وصراع الاجيال . اما في القصة الثالثة فان البيروقراطية هي القوة الاصيلة في اضطهاد ابطال قصة « النور الاحمر » . وهي قصة مألوفة جدا وعادية . فالموظفون والرؤساء يعيشون في رعب دائم بسبب ما يشاع عن سطوة المدير وبطشه وقدرته على بث العيون والجواسيس وتسمع كل شيء. دون ان تبدو بادرة واحدة من الموظفين للاحتجاج على قدرهم الوظيفي واضطهادهم الذي يصل الى درجة العبودية للمدير . فان « حذاء المدير الكريب فوق رؤوسهم »في اي وقت . وتدلنا هذه الجملة على مدى المهانة التي يعيشها الموظفون من جراء حادث مرور مفاجىء قام به المدير ذات يوم منذ عام او يزيد . ان التعليمات تصدر والاوراق توقع وكل شيء يسير باذن المدير المختبىء في لجنة دائمة خلف النور الاحمر المضاء لايام متتالية على باب حجرته المغلق دوما . حتى اذا ما قدر لاحدهم ان يحتج مرة واحدة على ظلم المدير وان يرفع صوته بكلمة لا وان يصمم على رؤية المدير وتحديه باصرار وقوة رغم كل نفمات التخاذل من حوله ، فاذا بحجرة المدير خالية واذا بالمدير في اجازة منذ خمسة ايام واذا بحقيقة الذل والانصياع ورفض الاحتجاج تتكشف جميعها ازاء الوحش الحقيقي الذي يضطهد الموظفين ويطاردهم خفية وعلنا ، البيروقراطية .

ولعلنا نلاحظ ان زهير الشايب ظل يحافظ على ان يدخر لنا في نهاية هذه القصص مفاجأة ما تكون بمثابة الانارة الكاملة للعمل الفني . فليست المفاجأة هنا من نوع المفارقات القديمة في القصة المصرية والتي التقطتها بدورها من قصص جي دي موباسان . ولكن المفاجأة تجيء نتيجة لتراكم التفاصيل الدقيقة المتتالية في القصص لتمثل كما هائلا من الحقيقة يفضي بدوره الى تغير كيفي لدى القارىء فتأتي المفاجأة الاخيرة من سياق العمل الفني ومن صنع الكاتب الفنان المتأني والدؤوب . اما ان القصص تسير في خط تقليدي وسرد تقليدي وتحافظ على روح الحكاية والتسلسل المنطقي فذلك امر لا جدال فيه ولكنه لا يعيب العمل الفني لانه متماثل مع تقليدية الحياة التي تعبر عنها القصص ، فمن اين يأتي التجديد في هذه الحياة التقليدية الجامدة المتخلفة . وما دام الشكل مطابقا للموضوع ويخدم جيدا المضمون الذي اراده الكاتب بكتابة هذه القصص فليس ثمة ما يؤخذ على تقليدية القصص . فان الشكل يرد لخدمة المضمون وليكونا معا نسيجا واحدا متماسكا ، وهو ما نجحت في ابرازه هذه القصص لزهير الشايب . وعندما تعرضت احدى قصص المجموعة « المهرجان » لتناقش واقعا سياسيا متقدما نوعا ما عن الحياة الريفية فانها سرعان ما استخدمت اسلوبا متقدما كتيار الوعي والفلاش باك والمونولوج الداخلي والنقلات السريعة والضمائر المختلفة.

في قصة « الزيارة » المكتوبة عام ١٩٦٥ كسابقتها يأخذ الاسلوب الفني واللغوي في التقدم . فبدلا من السرد المنطقي المتتابع يبدأ

المونولوج الداخلي في الظهور . وبدلا من الجمل الطويلة ، تتناثر الجمل القصيرة ذات الايقاع الشعري . وتبدو روح السخرية تنسر ظلالها المرحة والمرة على سطور القصة . وبدلا من الاسلوب الوصفي تتابع الصور وتتلاحق . وعندما يتدفق المونولوج الداخلي ينساب تيار الوعي لنعرف كيف تدور احلام يقظة رجل بسيط كالخفير القروي ((مجاهد عبدالسميع راضي)) وكيف تنتهي لتتحطم على صخرة الواقع المر . ونرى كيف حركت هذه الاحلام حركة الاستعداد لزيارة المحافظ المرتقبة للقرية . ان ((مجاهد)) خفير ريفي مجد نشط في اداء واجبه يشهد له الجميع بذلك ، لكنه بائس كاهل قريته وطموح أيضا . وقد رأى اخيرا في زيارة المحافظ للقرية المنتجب الذي يعلق عليه احلام طموحه وآماله ولا تزيد هذه الآمال عن جنيه علاوة وعن افتتاح مدرسة اعدادية ومستشفى بالقرية ، وعلى ان يأخذ حقه في الظهور بصحف القاهرة على الاقل اسوة بكبار المجرمين الذين تفرد لهم صحف اعمدتها . واذ يأخذ مجاهد في ترقب لحظة التغيير الحاسمة التي ستهبها زيارة المحافظ لقريته ولاسرته ولحياته باسرها . يمر ركب المحافظ دون ان يشعر به مجاهد . فتنهار احلامه دفعة واحدة . ويعود مجاهد الى سيرته الاولى حيث الذباب والقذارة والرطوبة والمرض . وحيث الشعور بالغربة والضياع بعيدا عن السلطة الاقليمية وعن أضواء العاصمة واجهزتها .

((المطاردون)) هي القصة التي منحت عنوانها للمجموعة القصصية الاولى للقاص الشاب زهير الشايب . وهو اختيار موفق اذ ينطبق العنوان على جميع القصص التي يعاني ابطالها من الغربة والضياع والوحدة وتهددهم المطاردة بشكل او بآخر . وقد لفت نظري جملة كتبها زهير الشايب في شهادته لمجلة الطليعة (عدد سبتمبر ١٩٦٩)تدلنا على مفهومه لدور الاديب كناقد وليس كمهلل اذ يقول :

((ان الاديب رغم احترامه للنظام السائد ورغم وقوفه بجانبه ليدعمه وينتصر له قد يقيم الدنيا ويقعدها لان النظام لظرف ما قد وضع في الحجز واحدا من الناس ليلة واحدة بطريق الخطأ والاشتباه ، بل وربما لان عدوا لافكاره هو وللنظام الذي يدعو اليه يعامل من قبل النظام بطريقة تهين فيه ذات الانسان وانسانيته . ومن هنا فان الفنان اقرب الى التمرد منه الى الثوري .))

ولعل هذا ينطبق جيدا على هذه المجموعة التي تفهم الادب كنقد للحياة .

هنا تتكرر قصة الغريب المتهم بلا جريمة ، الريفي اللاجىء الى المدينة يحمل احلامها فتطارده المدينة وتوجه له الاتهامات الجائرة . فهنا شاب تتركز حياته في الفرصة الممنوحة له عند احد رجال المدينة المحترمين من ذوي قرباه . وهو اذ يحاول الامساك بهذه الفرصة بقوة حتى لا تفلت منه . تدب الشكوك في من حوله . وتبدأ هذه الشكوك ببواب المنزل الذي اثار شكه سؤال الشاب عن المنزل وعن الرجل المهم دون ان يلج المنزل . ثم في مجموعة من اللصوص حاولوا الفتك بالشاب في الطريق العام فاذا ما أخذ في الفرار منهم بدأوا هم ايضا رحلة المطاردة بندائهم الذي يتهمه هو البرىء بالسرقة ((امسك ... حرامي)) . وتتجمع المدينة في طابور طويل لمطاردة اللص البرىء . خلا هذه المطاردة يسقط المؤلف هموم اهل المدينة ايضا بالاضافة الى هموم الشاب الغريب المطارد . وبينما ينهمك الناس في مطاردة اللص البرىء متوهمين فيه عدوهم الشرير الذي يمتص حياتهم في المدينة . يستمر اللصوص الحقيقيون في سرقة الناس . فالمرتشي وجد المحامي الذي يبرئه ليعود الى ابتزاز الرشوة من جديد . وبائع الفاكهة يصمم على رفض البيع بالتسعيرة التي سنتها الحكومة ومن يريد تسعيرة الحكومة فليشتر من الحكومة . والرجل الذي سرقت نقوده وجاء مشيا على الاقدام من العتبة ، كل هؤلاء اللصوص انضموا الى اللصوص الاخرين وكونوا طابور المطاردة الطويل الذي اخذت المدينة تتفرج عليه في سلبية مطلقة . واذ يستنفد الشاب الغريب المطارد كل طاقاته في الهروب من مصيره ويعتريه اليأس في تحقيق احلامه لدى رجله المهم اذ لا بد هو الاخر مشترك بالفرجة والسلبية في هذه المطاردة ، ينهار الرجل الغريب مضرجا بدمائه وهنا يظهر الشرطي ممثل السلطة اخيرا خوفا من مسئولية ووقوع حادث قتل ويحول بين جمع اللصوص وبين البرىء . وسرعان ما يكتشف الشرطي دون قصد منه مدى براءة الغريب المطارد اذ لا يتهمه احد بالسرقة . وهكذا تتجسد مأساة الريفي الغريب في المدينة وتتكرر في قصص زهير الشايب .

في قصة ((الرحلة)) يدور الحوار التالي بين ركاب القطار ، ومعروفة دلالة القطار ورمزية البسيطة ، وهذا الحوار يعمق المعنى المألوف للقطار :

ـ ((يجب ان نروض أنفسنا على هذا ...))

((ـ السفر جزء من حياتنا ..))

((ـ بل حياتنا كلها .. دنيا ..))

وبهذه الكلمات الصريحة يدلنا المؤلف على ان ما يجري في هذه القصة انما يحاول التعبير والاحاطة الشاملة بمشاكل حياتنا . وهنا نصطدم بضياع الناس الريفيين الذين لا يبالي بهم القطار ولا يترك لهم فرصة للحاق به الا بالتسلق والمعارك . ويبدو ان السلطة هي القسمة المشتركة في قصص زهير الشايب ، فبينما يتكوم الناس في القطار ، تبدأ المشاكل بينهم على الكراسي وتتحول الى عراك دام بينما لا يتحرك الشرطي ممثل السلطة لفض النزاع فيتساءل واحد منهم :

ـ والحكومة لا تتحرك ؟

ـ هي في انتظار ان يقتل الناس بعضهم البعض ..

ـ وبذلك لا تكون هناك مشكلة !

ويأخذ زهير الشايب الكاتب الواقعي في تجربته الرمزية البسيطة لنقد حياتنا التي يعدمها لنا عن طريق كلمات الحوار في قصته ((الرحلة)) .

((ـ ياه القطار بطيء ..))

((ـ قديم كالازل .. اركبه منذ طفولتي ..))

وهكذا حياتنا بطيئة قديمة كأنها لا تتحرك .

وحتى اختيار الاغنية في القصة يدلنا على مدى الضياع الذي يغلف حياة ابطال زهير الشايب ، فعندما يحاول الركاب طمس ما يجري من مشاكل في حياتهم ، بالاغنية تجيء الاغنية معبرة عن ضياعهم ((ياوابور قل لي رايح على فين ..)) ويقدم زهير الشايب شرحا طريفا متابعا لكلمات الاغنية وتطبيقها على رحلة القطار على الارض وبالناس

اما القطار فهو محافظ على بطئه يعج بالاغاني والمنافسات الاقليمية . بينما يحاول اطفال القرى اللحاق به في سباق معه واذ يسبقونه يدركهم فتور غريب فيكفون عن التسابق ويعودون الى اسمالهم وحلمهم .. فلا شيء يغريهم بالتقدم .

ولان هذه القصة تتناول الحياة المصرية باوسع معانيها فانها تتخلى عن وجود البطل الفرد لاول مرة في قصص هذه المجموعة . فهنا الناس كلهم ضائعون ضجرون قلقون يعانون من رتابة الحياة وبطء وقعها وتخلفها .

وفي ((القضية)) احدث قصص المجموعة (مكتوبة عام ١٩٦٦) يعود المتهم البرىء الى الظهور . فيوسف حسن عبدالله موظف تحت الاختبار لمدة ثلاثة شهور . وهو قلق حريص على تجنب المشاكل حتى يحافظ على وظيفته طيلة الشهور الثلاثة . ولكن حرصه هذا لم يمنع الاتهام الجائر من ان يلتف حوله ويدينه . فقد وقع ضحية لجنيه مزيف واتهم بتزويره وحاول ان يدفع الاتهام عنه ، او ان يتهرب من ملكيته للجنيه المزيف . غير ان كل هذا لم يقده بعيدا عن السجن في قسم

البوليس حيث تلقى من التعذيب والارهاب والتهديد والوعيدوالملاينة والخديعة ما جعله يقر بانه مجرم فعلا واخذ يقنع نفسه بانه لا بد قد ارتكب جريمة التزوير بالفعل ونسي ! ايجب ان يتذكر كل شيء فعله . وقد افقده الضرب والاهانة كل احساس بالكرامةوالبراءة. وعبثا حاول الاحتجاج بان الضرب ممنوع وان المتهم بريء حتى تثبت ادانته وان التفتيش بدون اذن ممنوع . الا انه تبين له ان كل هذه الضمانات ليست الا حبراً على ورق . وانه يجب ان يعترف بارتكابه الجريمة الملاة عليه حتى يضمن الضابط مكافأته وبعض من عشيقتههداياها من العقود المزيفة ايضا ، وحتى ينتصر الضابط على زملائه من الضباط في المنافسة على نيل رضا الحكمدار .

واذ يقدم المتهم البريء على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها تبين له ان كل شيء عبث ، فيأخذ في التلاعب باعصاب المحقق الذي لا يلبث ان يكتشف ان المجرمين الحقيقيين قد قبض عليهم وانهم اعترفوا بجريمتهم وابرأوا متهمنا البريء . وعبثا يحاول الضابط استغلال وجود المتهم البريء في قضية التزييف اذ يسبقه زملاؤه الى اكتشاف كل اركان الجريمة . وهكذا تعود البراءة الى بطلنا . ويكشف لنا زهير الشايب مرة اخرى عن احد المطاردين ، الذين لا تكف المدينة عن مطاردتهم وادانتهم برغم براءتهم .

ولا تأتي هذه المطاردة بفعل قدرغيبي غشوم وانما تنتج من واقع غاص بالالم وانعدام سيطرة القانون وسريان شهوة الاستحواذ على المال ومحاولة الحصول عليه باي ثمن في مجتمع مثله الاعلى النقود .

ويلجأ زهير الشايب في هذه المجموعة القصصية - التي تقدم لنا اشخاص المطاردين المظلومين الذين يعانون من الغربة والوحدة والضياع - يلجأ زهير الى قضيته هذه ليس من اجل فكرة ميتافيزيقية او عبثية ، وانما من اجل ادانة هذا النمط من الحياة ورفضه .

وقد برع زهير الشايب في هذه القصة وفي قصص مجموعته الاولى عموما في تعميق اللحظة ، وفي تقديم صور الموقف من كافة جوانبه ، الخلفية والامامية ، الشعور واللاشعور .. غير أن ثمة ملاحظة عامة على اللغة المستخدمة في صياغة هذه القصص . انها لغة تقريرية بسيطة تكاد ان تكون خالية من الجمال ، فهي اقرب الى لغة الصحف التقريرية الخالية من اية ايحاءات انفعالية . ومع ان هذه الملاحظة تنطبق على الكثير من المجموعات القصصية لكتاب جيل الوسط مثل يوسف ادريس وعبدالرحمن الشرقاوي، وجيل الشباب الذي ينتمي اليه زهير الشايب ، الا انني على ثقة من خلال مطالعة القصص التالية لهذه المجموعة ، من ان زهير الشايب ، عاكف على تجريد ادواته الفنية في دأب وعناية .

القاهرة — أحمد محمد عطيه

* *

الليلة الاخيرة في القرن العشرين

قصص قصيرة من الادب الالماني المعاصر

كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

يتألف هذا الكتاب من ١١ قصة قصيرة من ادب المانيا الديمقراطية المرتبط بحياة الشعب ، قام الناقدان فوزي سليمان ونبيل راغب بترجمتها عن الانجليزية بلغة قريبة المنال ، ثم عقدا في اول الكتاب وآخره مقدمة ودراسة نقدية تيسران للقارىء العربي الاحاطة بمضمون هذه القصص وشكلها ومواقف كتابها ، بحيث لم يدعا للناقد الا فرصة ضئيلة جدا ، تتمثل في القاء مزيد من الضوء على الدلالة الفكرية للمجموعة القصصية المترجمة .

والقصة القصيرة بصفة عامة - بخلاف الشعر والمسرح والرواية - شكل ادبي اكثر حداثة من التراث الانساني ، شديد الاتساق مع عصر السرعة الذي تتصاعد فيه ارتباطات الانسان وتتعدد متعة ، ما أقدرها على حمل افكار ومشاعر الكتاب بصورة مباشرة مؤثرة ،واجتياب الماضي والحاضر والمستقبل . وما أشد حاجة ادبنا العربي النامي، الذي يحيا حياتنا الثورية ، الى ان يتأمل ويستلهم التجارب العالمية الخلاقة لهذا الشكل ، حتى تتدعم اتجاهاته التقدمية ، والى ان يفيد من القيم العصرية الحية التي ينبض بها هذا الادب الاجنبي، ويتفاعل معها من فوق الارض العربية .

وهذه المجموعة القصصية التي ترجمها فوزي سليمان ونبيل راغب تنطوي على عدد جم من هذه القيم والمعنويات البناءة الملهمة التي ترفع بالقارىء والكاتب العربيين الى مستوى الرؤية الحضارية ، التي يقذفها هؤلاء الكتاب ، وتنبىء عنها كل قصة .

ويرجع هذا بالطبع الى ان كل القصاصين الالمان الذين قدمت لهم قصصا ، من الرجال والنساء ومن الكتاب الاحرار ، الذين عركوا الحياة ، وناضلوا ، بالكلمة والفعل ، في سبيل قضايا البسطاء من الحرية والعدالة ، دون ان يفقدوا الامل - تحت الظروف الفاشية التي مرت بهم - فيما يعد به المستقبل من خير عميم ، بدأ يتحقق بالفعل منذ الثامن من ايار (مايو) ١٩٤٥ ، وهو تاريخ تحرير الشعب الالماني من الفاشية .

وقصة ((الليلة الاخيرة من القرن العشرين)) لاستيفان هيم ، التي اطلق اسمها على المجموعة ، ببنائها المحكم المليء بالتنقلات الخاطفة ، تومىء الى احدى هذه المعاني الطيبة ، التي تنم عن تفاؤل غامر ازاء ما نقبل عليه في عصر الفضاء من سيادة التكنولوجيا والاشتراكية والالمام بكل نواحي الكون . فرغم ان عالم ذلك اليوم الذي تدور فيه احداث القصة ، وهو ٣١ كانون اول (ديسمبر)١٩٩٩ عالم تتحكم فيه الالة ، ويسود الحاسب الالكتروني ، ويتم فيه بسرعة خارقة اجتياز الفضاء والتنقل بين القارات بالمركبات الهوائية النفاثة ، الا أن تمسك الشخصيات بتقليدنا القديم ، الاحتفال برأس السنة الجديدة ، يعني ان العاطفة الانسانية باقية ابدا ،لم تنتف منه ، على خلاف ما يرى عدد كبير من الادباء والعلماء المتشائمين في البلاد الرأسمالية ، الذين يشككون في قيمة الحضارة ، ويعتبرون ان الآلة تتنافض مع الاحاسيس الجمالية ، وتقضي على عواطف الانسان .

ولهذه القصة العلمية بالذات أبعاد سياسية تقدمية واضحة ، ايضا تجعلها اهم قصص المجموعة ، اذ تتنبأ ((بالتغير الكبير)) الذي يحدث للولايات المتحدة الاميركية ، التي يعتبرها الكاتب - عن حق - مصدر الخطر الرئيسي في عالمنا ، كما تندد بالبلاد ((التي احتكرت فيها قلة من الاغنياء القدرات الانتاجية وقصرتها عليهم)) ، وتشيد ،في نفس الوقت ،بالاحداث الثورية الخالدة ، التي تحققت في القرن العشرين: في الاتحاد السوفياتي ، والصين ، والجمهورية العربية المتحدة .

الا ان ابرز ملامح هذه المجموعة شخصياتها الحية المناضلة ، التي تذكرنا بكثير من الشخصيات الواقعية التي تعيش الى جوارنا ، وفي كثير من بقاع الارض المناضلة .

وبهدف النضال في هذه القصص اما الى تحقيق الحرية للوطن، كما نرى في قصة ((الفتاة البدوية)) لماكسيميليان شيير ، التي تحاول فيها الفتاة الصغيرة تحطيم حلقة التقاليد الاسرية البالية ، من اجل الانخراط في صفوف المناضلين لتحرير الوطن الجزائري من الاستعمار .. واما الى تحقيق حياة كريمة ، تخالف حياة القهر والخوف والحاجة التي عاناها جيل كامل ، قبل وفي غضون الحرب الكبرى الثانية واعقابها ، على المستوى الاجتماعي للشخصية ، على نحو ما نجد في قصة ((الام وابنها)) للكاتبة الفريدا برونج ، وغيرها كثير .. واما من اجل الارتفاع بقيمة من القيم الاخلاقية ، مثل الصدق بحفظ الوعد ، في قصة ((المرأة العجوز والنسر)) ،وهي قصة من ادب الاطفال ، ذات اصداء شعبية شرقية .

ان كثيرا من تجارب هذه القصص منتزع من احداث الحرب التي

جذدت ، بكل مـا حملته من معاناة ودمار ، الفكر الالماني ، كمـا اشـار المترجمين ، وشحذت قواه وسلحته ضد كافـة الضغوط الهمجية التي تعرض لهـا الانسان في الحكم النازي .

لذلك تقف هذه المجموعـة القصصية من ادب المانيا الديمقراطية، بالمعاني الانسانية التي تزخر بها ، وبتصويرها لكفاح الشعب الالماني ومعاناته بصفـة خاصـة وجهوده لتخطي المصاعب ـ نقف الى جـوار الانسان ، ضد القوى المعادية للانسان : تدافع عن وجوده وحريتـــه وسعادته وكفايته واحلامه ، وتحيي كفاحه ، سواء على جبهة القتـال ، او فـي معترك الحياة اليومية ، حيـث تتعدد صـور الاغتيال النفسي، في مواجهـة طلب القوت والكرامة والامـان .

ويتراوح اهتمـام الكتاب بيـن التعبير عن صلات الشخصيـــة بالعالم الخارجي ، ومواقفهـا واستجاباتهـا للاحداث ، او النفـاذ الى داخلها ، وصياغة اعماقها ، ووجدانها ، وانفعالاتها . وكثيرا ما تجمع القصة الواحدة بيـن الساحة الواقعيـة ، وساحـة النفس .

والمجموعة ، بذلك ، تنتمي الى « ادب المقاومة » الذي ترتفع فيمنه في بلادنـا العربيـة المناضلـة ضد الاستعمار والامبريالية ،ويتضاعف حاجتنا هذه الايـام الى الالتقـاء به وتقديم نماذجه الرائعة من انتاج العالم الحر للجماهير القارئة ، لكي يعمق وعيهـا بحياتها وبالتحولات العظيمـة التي تقبل عليهـا ، وتتوطد معرفتها بهذه الشعوب الصديقة المكافحة ، مما يساعد على تحقيق الوحدة الفكرية للامة العربيـــة ، وتزداد تماسكـا في صراعها المتصل من اجل التحرير ، والعدالـــة ، والتقـــدم .

القاهـرة — نبيـل فـرج

* *

قيثــــارة الريـــــح

مجموعة شعرية : لبدر شاكـر السيـــاب

اشرف على تحقيقها : زكي الجابر ـ عبدالجبار البصري ـ سامي مهدي ـ خالـد علي مصطفـى

مطابع الجمهورية ـ وزارة الاعلام ـ الطبعة الاولى ١٩٧١ ـ بغداد

تضم مجموعـة بدر شاكـر السياب (قيثارة الريح) قصائد لـم تنشر للشاعـر من قبل ، وكان الشاعـر قد كتبهـا في الاربعينات ،كما تشيـر بذلـك تواريخ قصائده ، ما عدا قصيدته الجبارة (اللعنات) التي يبدو انـه نظمهـا في الخمسينات، ابان التزامــــه السياسي ، وانخراطه فـي الحركـة الوطنيـة .

والظاهرة التي يمكـن تلمسها في هذه المجموعة ، من حيث الاسلوب، هي ان كـل شعـر المجموعـة مكتوب قبل قصيدته (هل كان حبا) ، والتي كتبت بأسلوب الشعر الحر ، الذي ابتدعه الشاعر السياب ! يقول السياب في قصيدة (يا نهر) :

يـا نهـر ايـن مضى الزمـان بأنسـه	والمترع المعسول من كاساته
وهل اهتدى الزمن الحقود فقال ما	قد اودع المؤود في خلواتـه
قبلاتـــــه فـي ضفتيك صريعـــة	أفهل حفظت له صدى قبلاته

وقد اشار محققو الديوان ، عند التقديم لهذه المجموعة ، بانها قد لا تضيف شيئا جديدا الى تراث السياب الفني ، ولكنها قد تنيـــر الطريق لدراسـة الفترة الاولـى من حياته ، وتجلو بعض الجـوانب الغامضة التي تحدث الكتاب عنها . ولا تعليق لنـا على ذلك سوى ان هذه المجموعـة ، لا سيمـا قصيدته (اللعنات) قـد أثرت شعـــر السيـاب في مرحلته الاولـى ، واغنته بمـا حملته من افكار اجتماعية ـ نضاليـة مبكـرة بالنسبة للشاعـر .

ويبدو من المجموعة ، ان السياب كـان مغرمـا بالشاعـر الانكليزي وورد زورث ، الذي كـان يمثل التيار الرومانسي المنعطف نحو الطبيعة في الادب الانكليزي . ومـا ذلك الا لاعجاب السياب بهـذا الشاعر ، ولكون موضوع الطبيعـة ، مرتبطـا اشد الارتباط بحياة السيـاب ، وبنفسيته ، فكـان انعطافه على شعـر هذا الشاعر الكبير ، فأرسـل الى روحه على البعـد قصائده (ذبول ازاهر الدفلي ، جدول جفماؤه، العش المهجور ، أصيل شط العرب ، مجرى نضير الضفنين). يقـول السيـــاب من قصيدته (ذبول ازاهر الدفلى) :

لذع الاوام ازاهــر الدّفـل	فـذوت كما يذوي سنا المقـل
كانت تعيـر النهــر حمرتهـــا	فيضيء فيـه الموج كالشعـل
كـم زينـت بــالامس لبّتــه	بقلائد المرجـان ، والقبـل
واليـوم اطفىء نـورهـا وخبـا	فكأنهــا لـم تلد او تمـل
واليـوم اصبـح عقدهـا بـدرا	فرأيت جيد النهـر في عـطل
ولكم مـــررت بزهـــرة ذبلـت	فبكيت ، حين بكيتها ، أملـي

وقد كانت هذه القصائد صورة صادقة عن نفسية السياب ، تظهر فيهـا احساساته تجاه الطبيعـة الفنية ، فكـان احساسه بها عميقا، حتى انـه مزج بيـن الطبيعـة وبيـن حبه ، فهذه ازاهر الدفلى الذابلة ذكرته بحبه الذابل ، وبأمله الذي بكـاه !

ولذلك انطبعت قصائد السياب الاولى بالرومانسيـة ، لا ، لانهـا مذهب شعري اراد الشاعـر ان يجاريه ، بل لان الشاعر عاشه بكـل دقائق وجدانه ، حتىشرب جسده بأفيـــاء جيكور ، ومـاء جيكور ، واعناب جيكور ! يؤكد هذا أن الشاعـر لـم ينفصل عن هذه المرحلة، بل واصلهـا .. فكانت قصيدته الرائعة (أفياء جيكور المعبد الفريق):

ظل من النخل ، أفياء من الشجر
أندى مـن السحـر
في شاطىء نام فيه الماء والسحب ...
ظلٌ كأهداب طفل هدّه اللعب ،
نافورة ماؤها ضوءا من القمـر
أود لو كـان فـي عينيّ ينسرب
حتى أحس ارتعاش الحلم ينبع من روحي وينسكب
نافورة من ظلال ، من أزاهيـر
ومن عصافير ...

وما ذلك الا لان الشاعر قد انغمر بالطبيعة ، واحس بها عميقا ، فانسابت كلمـات ، ثم قصائد ، احتوتهـا مجموعاته الشعرية .

ومجموعة « قيثارة الريح » تحتوي على قصيدتين طويلتين، الاولى تحمل عنوان « بين الروح والجسد » وهي قصيدة طويلة تقع في الف بيت ونيف ، كـان الشاعـر قـد بعث بهـا الى الشاعر علي محمود طه المهندس ، ليبت فيها برأي ، ولكـن المنية اختطفت الشاعـر المهندس، ولم يعرف مصير القصيدة ! ولكـن محققي الديوان ، ثبتوا مائةوعشرين بيتـا منهـا جمعت من مسودة للشاعر ، ومن مجموعـة « اقبال » الشعرية ثم مـن احدى الصحف العراقيـــة .

وهذه القصيدة « بين الروح والجسد » تكـاد تدور في نطاقين، وتجري على لسان شاعرين ، احدهمـا يدافع عـن فكرة تنزيه الحـب من الشهوات ، والثاني لا يرى في الحب الا لذاذات لا تنتهي ، ولايكاد يخرج عن كونه « جسدا » ! واليـكاسوق مـا يجري على لسـان كـل شاعـر ، فهذا شاعـر الشهوة ،يقول :

أهوى مفاتـن جسمـك المستسلم	وهوى لذائذه مزجـن بمأتـم
جسد علـيّ أراه بات محرّمـا	وعلى حقير الدود غيـر محـرم
لاطوّحـنّ بكل عـرف سائـد	ولاعبثـنّ بكـل آي محكـــم

ولاهتكن على الفضيلة سترها ولاصفين لما يقول به دمي

اما شاعر الروح ، فيقول :

نأبى (أليس) علي ان تتبسما	فترد قلبي هانئا متنعما
يا صوبها الطرب الحنون ولا أرى	اني سمعت ارق منه وارخما
طف بي، لاقبس من صداك قصائدي	واصوغ في شعري من حلاك منمنما
لو عاشق دنف سواي أحبها	مثلي ، تركت له الهوى فتنعما

اما قصيدته ((اللعنات)) فهي تبلغ حوالي (٣٠٠) بيت ،وتنشر للمرة الاولى .

وموضوعها يدور على الخير والشر، وتستلهم نضال الشعوب من اجل الرفاه والتقدم ، وهي من القصائد التي تحفل بالتصوير ،والتعبير والالتزام بقضايا الانسان المناضل ، وتعد من انضج ما احتونه مجموعة ((قيثارة الريح)) .

والذي يتتبع مسار القصيدة ، يلاحظ ان ثمة مباشرة في الاسلوب ، تبين مدى التزام الشاعر بقضايا النضال ، دون أن يختى السيف السعيدي ، الذي كان مصلتا على الرقاب . ولكن السياب لم يجرؤ - فيما يبدو - على اظهار هذه القصيدة ، فبقيت بين اوراقه مطمورة ! وما ذلك الا لان اسلوب السياب ،لم يكن قد تطور بعد ، بحيث يتيح له استعمال الرمز والاسطورة اللذين لجأ اليهما فيما بعد .

١-وقال ((اما عن الدنيا فما برحت	ايام قابيل سكرى بالدم الجاري
(((....) ادمع الثكلى لألؤه	(....) اليها ذراعا جائع عاري
٢- وقال ابليس ، والظلماء راعشة	من تحته امعنت نحو الثرى هربا
((الارض لي.. ما عليها من ينازعني	(...) الخطايا (...) للخنى نصبا

ففي هذه الابيات ، نلاحظ ان الشاعر، قد حذف بعض الكلمات، التي لم يستطع الاسلوب المباشر الا ان يظهرها ، فعمد السياب الى التعمية ، بوضع الاقواس فارغة الا من نقاط !

ولكن السياب هو الذي يقول (من قصيدة انشودة المطر - ديوان انشودة المطر - دار مجلة شعر ، ١٦٣) :

أكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال ،
حتى اذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر .

وفي قصيدة اخرى ، من المصدر ذاته ، يقول السياب (مدينة بلا مطر ، ١٧٢) :

وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار ،
ويرتفع الدعاء ، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح :
((لاهثة)) من التعب
تؤوب آلهة الدم ، خبز بابل ، شمس آذار
ونحن نهيم كالغرباء من دار الى دار
لنسأل عن هداياها .

ويبدو ان قصيدة السياب ((اللعنات)) قد نظمت ابان التزام الشاعر السياسي ، وانخراطه في الحركة الوطنية ، ولذلك تعد هذه القصيدة وثيقة هامة ، قد تلقي الضوء على فكر السياب النضالي . يقول السياب ، وهو يتحدث عن ثورة الفلاحين في الصين الشعبية، هذه الابيات :

هيهات لا انسى ضحى غرفت	آفاقه في لهاث المسجد النائى
في قرية في شمال الصين لو نها	ايلول ، فاستقبلتها صفحة الماء
وأومض الدرب حتى ذاب آخره	ثم اختفى غير ذكرى تقلق الرائي

وفي موضع اخر يقول :

هذا دم الصين ! هذا جهد فائدها	ذاك ابتسام الضحايا ! تلك أثمار
تفاحة بعد اخرى لف حمرتها	عن لحف ايلول فلاحون أحرار
واخضلت التربة الجرداء ، وزعها	بالحق فينا ، وبالقسطاس ثوار

وينتابني احساس بأن السياب ، لم يضمن قصيدة ((بين الروح والجسد)) مجموعة أشعار ((قيثارة الريح)) ذلك لان السياب كان قد ارسل هذه القصيدة الى علي محمود طه ، ولم يبق عند السياب، غير جزء قليل جدا من القصيدة - الملحمة ، بحيث لا يتيح له هذا الجزء اليسير ان يضمنه مجموعة شعرية ! واعتقد أن محققي الديوان قد فاتهم ذلك .

وبعد ، فان الديوان قامت باصداره وزارة الاعلام ، بمناسبة الاحتفال بذكرى وفاة الشاعر ، وهي بذلك قدمت خدمة جليلة لتراث السياب الشعري ، وللادب العربي في شتى اقطاره ، وهو بعد ذلك يزيل كثيرا من الغموض الذي اكتنف حياة السياب الاولى !

بعقوبة — علي حسن

رواد القصة وظواهر المجتمع العصري

تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٦ ـ

الجذرية التي تقوم على تغيير في البناء الاجتماعي واعادة توزيع الثروة على اساس من العدالة الاجتماعية ، على الرغم من ان كثير من الرواد قد قرأوا لجوجول وبوشكين ودستويفسكي وارتزباتشيف وجوركي(١).

وكان علاجهم لهذه الاوضاع الطبقية علاجا تقليديا لا يمس الجذور، يبدأ من نقطة ان الملكية حق مقدس لمالكها . فالمعتدي عليها لص يجب ان يقتل (قصة رجل رهيب) (٢) ، او على الاقل يجب ان يسجن (قصة صابحة) (٣) .

ولهذا اكتفوا بمخاطبة قلوب الاغنياء ودعوتهم الى الاحسان والرحمة بالفقراء ، والحث على التبرع والعطايا والتفضل مما اعطاهم الله ، ومن هنا نفهم سر القصص الكثير التي تبغض في البخل وتنفر من شخصيات شحيحة (ميراث الشح (٤) ـ الست تودد (٥) ـ مهزلة الموت (٦) ـ حسن آغا) (٧) .

ومن الناحية المقابلة كانوا يسكبون دموعهم من اجل الفقراء ويتوجعون لمآسيهم بطريقة رومانسية عاطفية . ان قول المنفلوطي في اهداء عبراته «الاشقياء في الدنيا كثير وليس في استطاعة بائس مثلي ان يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم ، فلا اقل من ان اسكب بين ايديهم هذه العبرات علهم يجدون في بكائي عليهم سلوى وتعزية» ـ يصدق على موقف القاص من الطبقة الفقيرة ، او الطبقة «المنحطة» كما يسميهم عيسى عبيد (٨) .

اما الطبقة المتوسطة ـ وهذه هي الناحية الثالثة ـ فقد كان نصيبها من قصص الرواد ضئيلا كنصيبها من الحياة الواقعية ، فقد سرقت منها الطبقة المترفة الاضواء واستأثرت دونها الطبقة الفقيرة بالدموع ، فظهرت على استحياء ، واكتفت القصص القليلة التي عبرت عنها ـ كقصص احمد خيري سعيد ـ بتصوير احباطها (كقصة مخدر)(٩) او تعلقها بالمظاهر (قصة ام شحاتة) (١٠) او تحديها للضغوط الاجتماعية (قصة من الكوخ الى القصر) (١١) او انكسارها امام هذه الضغوط (قصة عريس الغفلة) (١٢) .

ولكنهم ـ وهذه خطوة ـ صوروا مفاسد الطبقة الراقية وسخروا من الباشوات واولاد «الذوات» ، فقصة «بيت الكرم»(١٣) مثلا تناولت ـ بطريقة مباشرة تقريرية خالية من الموقف ـ حياة ابن الذوات الذي اضلته بطانة السوء ، وقصة «واسطة تعارف» (١٤) تعرض باولاد الذوات الذين لا عمل لهم سوى الشرب والسهر ، وقصة «يحفظ في البوستة»(١٥) تصور حياة ثلاثة من الشبان الارستقراطيين الفارغين ، وفصة «الجنون فنون» (١٦) عن شاب مستهتر اضاع ثلاثمائة فدان وقد بالغ في تصويره مبالغة جعلت احد القراء يعلق على هوامشها بقوله « غير طبيعي» ، ونعدد قصة «الجريمة الاخيرة» (١٧) لاحمد خيري سعيد جرائم اسماعيل بك «آمونة بنت حسنين نستقبل الشمس كل يوم بالتضرع الى الله ان يخرب بيته ولا يهنيه على عمره ، او زوج اخته التي ماتت دون ان تترك ولدا او بنتا يتهم سمعه ولا يريد ان يصدق ان وجيها كاسماعيل بك يصرح أمام المحكمة الشرعية ان اخته كانت عايشة مع زوجها في الحرام ، أو عويس آبوريه لايني يستهبط عليه غضب الله ويتمنى ان يراه كفيفا مثله يقوده عكاز في حارات القرية وعطفاتها متسولا تستر الهلاهيل بعض جسمه ، ومبروك عبد العال يقص على اهل القرية وبعد ان يأخذ المواثيق والعهود عليهم ان يكتموا السر ، حكاية اغتصاب اسماعيل بك قراريطه التسعة بالحيلة والتهديد » .

وصور القصاص الاتراك والشراكسة في صورة تسخر من حمقهم وعنجهيتهم ، وتظهرهم في قلوب جامدة لا تلين للفلاحين ، وتستمسك برونين مكرور وتخضع لقوانين صارمة ، «فأم محسن» في رواية «عودة الروح» سيدة قاسية تعشق المظاهر والشكليات وتحب التقليد وتحتقر زوجها لانه «فلاح جعيدي» ، ويكثر من قصص محمود تيمور التهكم من هذه النماذج وتصوير انحرافها (وقصة قدح ماء وليمونة) ، وحمقها (قصة الشيخ سيد العبيط) وبخلها (قصة حسن آغا) وجريها وراء الملاذ (قصة الحاج فيروز) وولعها بالمظاهر والشكليات والصراحة والعظمة (رواية الاطلال) .

وسخرت القصص ـ بطريقة واضحة ـ من بعض علماء الدين ممن سخروا انفسهم لخدمة الاغنياء ، اذ تنبه الرواد لخطرهم وقدرتهم على التأثير وترويج الافكار المخدرة التي تضفي على عملية الاستغلال والنهب شيئا من المشروعية ، فيكاد لا يبرأ قاص من التهكم بهم وبيان خطرهم ، مثلا فعل ذلك محمد تيمور في قصته «في القطار» ومحمود تيمور في «سيدنا» و«الشيخ نعيم» ، وطه حسين في «الايام» ومحمود طاهر لاشين في «حديث القرية» .

وهاجمت القصص الجهاز الاداري المسخر لخدمة الاغنياء وتحصيل الضرائب وتنفيذ السخرة ، فتكشف رواية «يوميات نائب في الارياف» عن فساد الجهاز الحكومي الذي يخلو من روح التعاطف والتفهم لظروف الفلاح ولا يفكر الا في نفسه ورغباته . وقصة «الشاويش بغدادي » (١٨) تصور رجل الشرطة الذي يرتعد حين يتخيل « حضرة الملاحظ او جناب المأمور» ، ثم يعوض ذلك عن طريق قسوته على الباعة والسائقين ...

ونال «العمدة» حظ كبير من هذا التهجم باعتباره الأداة المسخرة

---

(١) «فجر القصة» بقلم يحيى حقي ص ٨١ (القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ العدد ٦) .

(٢) انظر «فرعون الصغير» تأليف محمود تيمور ص ١٩٣ (القاهرة ـ دار العلم ـ الطبعة الثالثة) .

(٣) انظر «ابو علي عامل ارتيست» تأليف الدكتور محمود تيمور ص ٣٠ (القاهرة ـ المطبعة السلفية سنة ١٩٣٤) .

(٤) انظر «وحي الضمير» تأليف الدكتور سعيد عبده ص ١٠٤ (القاهرة ـ مطبعة جريدة الصباح سنة ١٩٢٣) .

(٥) انظر «الشيخ جمعة تأليف محمود تيمور ص ٣١ (القاهرة ـ المطبعة السلفية سنة ١٩٣٤) .

(٦) انظر «عم متولي» تأليف محمود تيمور ص ١٤ (القاهرة ـ المطبعة السلفية سنة ١٩٢٥) .

(٧) انظر «الاطلال» تأليف محمود تيمور ص ١٤٩ (القاهرة ـ المطبعة السلفية سنة ١٩٣٤) .

(٨) انظر «احسان هانم» تأليف عيسى عبيد ص ٥٨ (القاهرة ـ المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٩) انظر صحيفة «الفجر» (١٠ يوليه ـ ١٩٢٥) .

(١٠) انظر صحيفة «الفجر» (١٧ ابريل ـ ١٩٢٥) .

(١١) انظر صحيفة «الفجر» (٨ مايو ـ ١٩٢٥) .

(١٢) انظر صحيفة «الفجر» (١٤ سبتمبر ـ ١٩٢٥) .

(١٣) انظر «ما تراه العيون» بقلم محمود تيمور ص ٢٣ (القاهرة ـ المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(١٤) انظر «الشيخ جمعة» ص ٤٧

(١٥) المرجع السابق ص ٦٩

(١٦) المرجع السابق ص ٨١

(١٧) انظر صحيفة «الفجر» (١٨ اكتوبر سنة ١٩٢٥)

(١٨) انظر «يحكى ان» للاشين ص ٢٩ (القاهرة ـ المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

التي قاسى الفلاح منها الكثير ، أو لانه ((السبب في ده كله)) (١) على حد تعبير احد الفلاحين .

وقد بدأ المويلحي من قبل فجلب العمدة الى المدينة وجعل يسخر منه في مواطن كثيرة ، من همجيته ومن جهله ومن غفلته وسذاجته ، وركز بنوع خاص على تذلله أمام رجال السلطة ، ينحني على الارض ويلتقط ((فم السجار)) لانه تذكار من حضرة مأمور المركز ، ويطأطىء على يد البرنس ويقبلها مرارا بطنا وظهرا ، وحين يرى وكيل المديرية داخلا الحان يصرخ في الخادم بصوت عال ((علي بتفصيل الحساب وعين لي فيه ما شربه دولة البرنس وما اكله دولة البرنس وكم شرب اصحاب البرنس وكم شربنا مع البرنس وكم شرب قبلنا البرنس واسأل سعادة البك الوكيل ماذا يشرب وعد لأدفع لك كل الثمن المطلوب (٢) .

ثم جاءت القصة ووضعت العمدة في مواقف واحداث لتكشف عن جهله وتعلقه برجال السلطة وقسوته على الفلاحين وظلمه للاهالي ، فمثلا قصة ((في القطار)) تقدم لنا العمدة بأوصاف خارجية تسخر منه فهو ((رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الانف له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . ويلتئم شمل الجماعة في القطار ، واذا ـ تلقائيا وبدافع المصلحة ـ يتآزر رجل الدين والعمدة مع الشركس في هجومه على الفلاح ، ويتآزر الثلاثة على خنق روح الثورة والتمرد عند الطالب الصغير . يقول له الاستاذ ((واحسرتاه ، انكم من يوم ما تعلمتم السرطان فسدت عليكم اخلاقكم ونسيتم اوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وانكر وجود الخالق)) . ويقول الشركس ((كان الولد يخاف ان يأكل مع ابيه واليوم يشتمه ويهم بصفعه)) ويقول العمدة ((كان الولد لا يرى وجه عمته والان يجالس امرأة اخيه)) .

وتعرضت بعض القصص للحواجز والحدود التي تضعها الطبقية امام الاحرار ، فتحول بينهم وبين رغباتهم وتعزلهم عن الامتيازات التي تريد ان تستأثر بها لنفسها . لقد لخص ((الوطواط)) هذا الوضع بقوله ((ان شبان الطبقة العالية الذين يسمون هنا بالارستقراط لا يتخطون عادة ان لم يكن مطلقا الى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهن وتهذيبهن)) (٣) . وتحول الطبقية بين حامد وزينب في رواية الدكتور هيكل ، فهي فتاة ريفية عاملة وهو ابن سيد الضيعة ، وانتهى الامر بحل سلمي يتفق وهذه القوانين الاجتماعية ، فقد تزوجت زينب برجل من طبقتها لان النفس تطمح دائما الى شريك من طبقتها كما يقول هيكل (٤) .

وكثير من القصاص ينظرون الى هذا الوضع الطبقي وكأنه سنة الحياة لا سبيل الى تغييره ويرجعه هيكل (٥) الى قانون الازل منذ كانت حواء وآدم ومنذ ان كان النصف يبحث عن نصفه الاخر والمماثل الذي انفصل عنه تحقيقا لارادة الالهة .

وقد حاول سامي في قصته ((الاطلال ـ وهو من الطبقة الارستقراطية ـ ان يشذ عن هذه الاوضاع وان يندمج في طبقة المصريين المتوسطين وهو السيد التركي فدفعت ((فتحية)) المصرية ثمن هذه المحاولة عزلة في الريف ، وحاولت حواء من رواية ((حواء بلا آدم)) لمحمود طاهر لاشين ان تحطم هذه الحواجز ـ وهي من الطبقة المتوسطة ـ فدفعت الثمن ايضا من اعصابها . وحاول ((شحاتة)) ـ وهو كمساري من الطبقة العاملة ـ ان يتعلق بطبقة الارستقراط فاحب فتاة تظاهرت بأنها بنت باشا واعتقد انها ((الوحي الجديد اللى جايي يبرهن للناس ان الفقير والغني عند الله سيان وأنهم في ميدان الحب متساوون)) ثم فوجيء بالحقيقة المرة ((بنت باشا ايه ؟ هم بنات الباشا منتظرين صعاليك زيك يعشقوهم اهي ضحكت عليك وبس))(٦).

وقد ادت هذه الحواجز الصارخة الى انحرافات في سلوك الافراد ، فتحدثت اكثر من قصة عن تنكر الانسان لطبقته ، فما ان تتيح الصدفة لشخص ان يرقى الى طبقة اعلى عن طريق المال او العلم حتى ينفصل عن طبقته ويصير حربا شعواء عليها ، يخرج على عاداتها ولهجتها ولبسها وينكر اهله ويتبرأ منهم ، بدلا من ان يتعاطف معهم ـ وهو الخبير المكابد لشقائهم ـ ويرفع من مستواهم . وقد بلغ هذا المسلك حد الظاهرة التي لفتت نظر كثير من المصلحين ، منذ عبد الله النديم في مقاله ((عربي تفرنج)) والمويلحي الذي قال على لسان احد التجار يشكو ابنه ((ما زال هذا الولد يزيد في تعذيبي وتكديري منذ خروجه من المدرسة ، فاصبح لا يكلم اهله الا بالرطانة ولا يعرب عن غرضه الا بالتعنيف والتأنيب لا يرضى عن شيء في البيت ، فاذا جاءوا له بالماء قال فيه الميكروب ، واذا اتوه بالخبز او الجبن قال علي بالميكروسكوب .. حتى حير الخبيث اهل البيت في طعامه وشرابه فوق ما حيرني في اختلاف ملابسه وتعدد ازيائه ، وكلما عارضته بشيء شمخ بانفه استكبارا ولوى عنقه استحقارا وسخر بي لجهلي وفخر علي بعلمه)) (٧) .

وفي قصة ((خالة سلام باشا لمحمود تيمور يتنكر سلام باشا لاهله تماما وينسى خالته وهي البقية الباقية من اسرته ولا يذكرها الا في حالة موتها ليقيم السرادق الفخم ويدعو الكبراء ويجعل الصحف تتحدث عن جنازتها وتصف فخامة الاستقبال . ووالد محسن في ((عودة الروح)) وهو الفلاح الاصيل ينساق مع زوجته التركية في حملاتها العدائية على الفلاحين ويقول لمحسن وهو يشد جواربه الحريرية الغالية مؤمنا على كلام زوجة ((فلاح تقولي ايه)) والحاجب في ((يوميات نائب في الارياف)) يصف اهله من الفلاحين بأنهم جاموس ابيض .

ويصل التنكر احيانا الى حد رفض البيئة المصرية والتعلق بالبيئات الاجنبية الراقية ، وكثيرا ما كان يحدث هذا في الشباب الذين تتاح لهم فرصة السفر للخارج فتبهره الحضارة ويجعله الفارق الهائل يرفض واقع قومه ويحاول الاندماج في هذه البيئات الراقية. ومن ثم كثر الزواج من الاجنبيات ، ولم ينتج عن هذا الزواج ((تعريب)) الزوجة واندماجها في البيئة المصرية ، بل ادى الى ((تغريب)) الزوج وخسارة المجتمع لتجارب وذكاء هذه الطليعة المتقدمة. وقد شكل هذا الاتجاه ظاهرة جعلت الشيخ عبد العزيز جاويش يتخوف من الزواج بالكتابيات ويطالب بالعدول عنه ، فيقول تحت عنوان ((الرابطة الاهلية)) ... : ((واذا كان الزواج بالكتابيات يفضي الى مفسدة في الجماعة او اخلال باحكام الدين وشعائره دخل في حدود المحظورات، فان مصر لا تتحرر بالهجين من ابنائها ولكن بالمصري الصحيح الذي لم تشبه شائبة اجنبية)) (٨) . وجعلت الدكتور طه حسين يصف هذا الاتجاه بانه حرام ممقوت وان نتيجته ((لا شيء الا ان يصبح الرجل

(١) انظر ((عذراء دنشواي)) لمحمود طاهر حقي ص ٤٥ (القاهرة ـ المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٢) ((حديث عيسى بن هشام)) تأليف محمد المويلحي ص ١٩٤ (القاهرة ـ دار المعارف ـ الطبعة السابعة) .

(٣) ((سخرية الناي)) للاشين ص ٦٧ (القاهرة ـ المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٤) انظر رواية ((زينب)) ص ٥٠ (القاهرة ـ مكتبة النهضة ١٩٦٣)

(٥) المرجع السابق .

(٦) ((في ظلال الدموع)) تأليف محمد شوكت التوني ص ٣٥ (القاهرة ـ مطبعة وهبه سنة ١٩٢٩) .

(٧) ((حديث عيسى بن هشام)) ص ١٢٩

(٨) انظر مجلة ((الهداية)) (مارس سنة ١٩١٠) ص ١١٣

وبيته وابناؤه وبناته اوروبيين في كل شيء» (١) . ويوضح لاشين في قصة «الوطواط» (١٩٢٥) ويصل احيانا الى حد المباشرة ، خطورة هذا الاتجاه ، اذ يصاب النشء بالغربة وعدم الانتماء ويصير كالوطواط لا ينتسب الى الحيوانات ولا ينتمي الى الطيور .

ويحدث احيانا ان البيئات الاجنبية ترفض محاولة المصري في التعلق بها ، وتسخر من تكوينه وثقافته ولا تعبأ بعواطفه ومشاعره ، وتحاول ان تستغله ـ كفريب ـ بطريقة تخلو من الانسانية ، وتتخذه وسيلة لاغراض في نفسها ثم تلفظه حالما تنتهي المهمة ، فيحدث حينئذ رد فعل في نفس الشاب ـ وهو غالبا ما يكون مثقفا حساسا ـ فيرتد برومانسية الى بيئته الاصلية يدفن في حضنها آلامه واحباطه ، ويحاول ان يرفض ـ بمبالغة ـ البيئة الاجنبية لينسى تجاربه المريرة معها . ان «محسن» في «عصفور من الشرق» تخدعه «سوزي» وتتظاهر بحبه لكي تتخذه وسيلة لاسترداد صديقها النافر «هنري» ، فيصاب بصدمة ويلجأ في احلامه الى السيدة زينب «حاميتي الطاهرة» كما يقول المؤلف في الاهداء ، فتلمس على قلبه وترفرف على جروحه ، ثم يتحاور مع عامل روسي ـ مصاب بداء السل ـ فينفث كل منهما عن نفسه ، ويريان ان اوروبا «فتاة شقراء جميلة رشيقة ذكية ولكنها خفيفة انانية لا يعنيها الا نفسها واستعباد غيرها» (٢) ـ تماما كصاحبته المتقلبة سوزي ـ وان كل الخير في الرجوع الى الشرق منبع الاديان الصافي . و«اديب» طه حسين وهو «ذكي النفس لماح البصيرة» تهجره «الين» فيصاب بالاضطراب ويكتب في ازمته لصديقه «اليست مصر اولى بي وألست انا اولى بمصر ، ان في مصر حميدة وان في فرنسا الين ، وجوار حميدة على بغضها لي ، أهون عليّ من جوار الين، فان حميدة لم تؤلب عليّ ولم تكد لي وانما تلقت اساءتي اليها بالصبر والعفو ، اما الين فقد تلقت احساني اليها بالجحود والعقوق» (٣) .

وعقدة التظاهر انحراف كثيرا ما كان يحدث من الطبقة المتوسطة فتحاول التعلق بأذيال وشكليات الطبقة العليا . ويبدو ان هذه العقدة كانت مسيطرة على الأسر السورية في مصر ، فقد عقد عيسى عبيد وشقيقه شحاتة ـ وهما من اصل سوري ـ اكثر من قصة تدور حول هذا الموضوع ، ففي قصة «انا لك» (٤) ارهقت الأم اسرتها لكي توفر لهم مظهرا يتيح لماري الحصول على عريس ثري ، و«ثريا» ـ في القصة المسماة باسمها ـ تتعلق بالمظاهرة وتتشدق باللغة الفرنسية لانها كانت تطمع باقتناص احد ابناء الأسر الغنية والتزوج منه» (٥) ، وعائلة زدوري في قصة «البائنة» (٦) يرهق نفسها من اجل الحصول على بائنة كبيرة لابنتهم .

واذا كان الحاجز الطبقي الصارم قد ادى الى هذه الانحرافات الايجابية ـ ان صح هذا التعبير ـ فقد ادى ـ من ناحية ثانية ـ بطائفة من المثقفين الى الانعزالية والهروب من مجتمعهم . فابراهيم الكاتب يبتعد عن واقعه ويهرب الى فلسفته المتشائمة ، وحسن في قصة «الرحيل» لمحمود البدوي يعرف في تصوفاته وتأملاته ، وقصة «في الظلام» للبدوي ايضا تقدم لنا فيلسوفا انعزاليا لا يريد ان يلقي بنفسه في خضم الحياة وهي تموج حوله «من كل شيء زوجين اثنين» .

وهذا يفسر لنا غلبة «التيار الذاتي» على قصص الرواد ، فالقاص يلقي بظله على شخصياته وتحس بحضوره في تيار القصة ، فالدكتور هيكل يلقي بظلاله على شخصية حامد ، وطه حسين يطل علينا في «الايام» و«أديب» ، وتوفيق الحكيم نحس بملامحه النفسية من خلال «النائب في الارياف» ، ومحسن الصغير في «عودة الروح» ومحسن الشاب في «عصفور من الشرق» ، والعقاد يصور نفسه من خلال «همام» ـ في رواية سارة ـ شخصا معتدا بنفسه ومؤمنا بتفوقه على الاخرين ، والمازني لا يكتفي بان يحمل «ابراهيم الكاتب» بصماته بل يصر على ان يختار له اسمه ومهنته .

ولا عجب فقد كان القاص شديد الاحساس بنفسه وبضخامة دوره ، وهو يرى نفسه من قلة قليلة في بيئة تكثر فيها نسبة الامية، فهو يصارع ظلاما محيطا به من كل جانب ويرود ارضا مبثوثة الالغام بملاها الجمود والتأخر والعصبية والقيود الاجتماعية والسياسية ، فازاء هذه المعوقات كان الكاتب يحس برسالته وبجهوده الفردية ، فالعظامية عند العقاد قرينة العصامية (٧) ، وهي التركيز على القدرات الذاتية ازاء المعوقات الخارجية آخذا من قول الشاعر (نفس عصام سودت عصاما) ، وعلمته الكبر والاقداما) . ويركز طه حسين (٨) على خصال الصبر والمغالبة واحتمال المكره والتصميم على اقتحام العقبات كاسلحة تسلح بها في رحلة الحياة .

ومن هنا التقينا برواية فرد ولم نلتق برواية جماعة ، بمعنى ان البطولة الفردية هي السمة الغالبة ، انها رواية تحمل ظلالا «ملحمية» تركز على الفرد وتبرز دوره وتجعله ملتقى لكل الاحاسيس . اما البطولة الجماعية التي توزع الادوار على «فريق» يتقاسم النشاط والاهتمام فنكاد لا نجد لها صدى ، حتى رواية «عودة الروح» التي جعل توفيق الحكيم بطلها جماعة سماهم «الشعب» لم تسلم من تركيز الاضواء على «محسن» الصغير بين هذا الشعب ، فهو امل المؤلف من اول الرواية وهو الذي ـ على الرغم من صغره ـ يحس بتناقضات المجتمع وبفساد التركيب الطبقي وبالظلم الواقع على الفلاح . والاشادة بالروح الجماعي في هذه الرواية جاءت ـ على لسان فرنسي ـ وكأنها نظرية تقريرية او بحث تاريخي حول نفسية الشعب المصري .

ولهذا اتخذت رواية هذه الفترة ـ وهي التي تسمح بتعدد الشخصيات ـ نمطا معينا وشكلا تقليديا ، يتمثل في خط بياني يرسم كفاح بطل ، ويسير هذا الخط في حالة تصعيد (تأزم) ، ثم ياخذ عند نقطة معينة في الهبوط (نهاية) . ولم نجد هذا الشكل الذي يتركب من خطوط متوازية ومتداخلة ومتقابلة ، بعيدا عن الحدة التنظيمية ومشاكلا للحياة في تعقد تراكيبها وتداخل علاقاتها .

والتركيز على حركة الشخصية والمبادرة الفردية الملحمية هو الذي جعل القاص يهمل «المكان» كشخصية تتفاعل مع الفرد أثرا

(١) انظر مجلة «الهداية» (مارس سنة ١٩١١) ص ١٨٧

(٢) «عصفور من الشرق» تأليف توفيق الحكيم ص ١٨٣ (القاهرة ـ مكتبة الاداب بالجماميز ـ د.ت) .

(٣) «اديب» للدكتور طه حسين ص ٢٤٩ (القاهرة ـ مطبعة الاعتماد ـ د.ت) .

(٤) انظر «احسان هانم» ص ٩

(٥) «ثريا» تأليف عيسى عبيد ص ٣٧ (القاهرة ـ مطبعة رعمسيس بالفجالة سنة ١٩٢٢) .

(٦) انظر «درس مؤلم» تأليف شحاتة عبيد ص ٢١ (القاهرة ـ المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٧) انظر «عصاميون عظماء» ص ١٩ (القاهرة ـ كتاب الهلال ـ العدد ٣٥) .

(٨) انظر «هذا مذهبي» ص ٤٠ (القاهرة ـ كتاب الهلال ـ العدد ٤٨) .

وتأثيرا ، فلم يتصور ان المكان بمعناه البيئي وبما يرسب فيه من عادات وتقاليد ، يمكن ان يقاسم الشخصية البطولة وأن يغيرها كما هي تحاول ان تغيره ، فاكتفى القاص في الحديث عن المكان ـ ان كان ـ بنثر صفات او تقديم تقرير ، كشيء كمالي يسعى به الى اضفاء «رتوش» خارجية . اننا نقرأ مثلا «جسر على نهر دربنا» او نقرأ «ثلاثية نجيب محفوظ» فنحس ان المكان هنا قد امتثل بيننا كشخصية متفاعلة تناوىء الفرد او يناوئها .

واذا كان الرواد لم يتعمقوا الجذور ، فقد كانت لهم طرقهم الخاصة والمحدودة لزلزلة هذا الكيان الاجتماعي ومحاولة التشكيك فيه . فلجأ بعضهم الى اسلوب «المقارنة» ، ووضع امام القارىء ـ بطريقة قد تكون غير فنية نماذج من الطبقة المترفة في موازاة نماذج من الطبقة الفقيرة ، ويميل لاشين كثيرا الى هذا الاسلوب ، ففي قصة «سخرية الناي» يقدم لنا انسانا فقيرا قد دفعته فلسفته في الحياة الى الرضا والقناعة ويضع في موازاته شابا غنيا يعيش في شقاء بسبب المرض ، وفي قصة «يحكى ان» يقيم زواجا بين «مبروك افندي درويش» الموظف الغلبان وبين «نعمات هانم» الثرية المدللة ، بل نحس انه يتعمد المقارنة حتى في صوره الجزئية وانه يريد بهذه المقارنة ان يوجه النظر الى الفروق الهائلة ، فهو يقول عن منزل «الباشا» وبعد ان وصف منزل «حواء» .. «وبيت الباشا لا يبتعد كثيرا عن بيت حواء جغرافيا اما فيما عدا ذلك فالسماء والارض والشرق والغرب ، حديقة واسعة منسقة اجمل تنسيق وممر من زلط ذي الوان تتكون فيه رسوم غاية في الابداع» (١) .

وهناك من اتخذ وسيلة حالمة لتخطي الحواجز بين الطبقات ، فاذا كان الواقع بهذه الحواجز الصارمة فلا اقل من ان يلجأ الى الخيال فيتخذ الحب وسيلة للجمع بين الضدين «ان جمهور القراء يطلب قصة عن اميرة جميلة غنية تقع في ورطة فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها» (٢) .

فعالم الحب لا يعترف بالفروق وتتكسر فيه الطبقية ولا يخضع للمواصفات الاجتماعية لانه حديث الفطرة والانسانية ، فالفتاة الغنية في قصة «ربي لمن خلقت هذا النعيم» (٣) والتي تسكن في قصر يطل على النيل ، تحب شابا يسكن في الحمزاوي ، ويخضع الاب في ليلة مقمرة صافية لهذه العواطف فيرجع عن عناده وبذلك ينتصر الحب على الحواجز الاجتماعية . ان «احمد عليوي» يتعلق «بزهيرة» لكي يكسر الحاجز الطبقي وينتصر عليه بوسيلة ما «ليس من الانتصار لتلك الناحية الاشتراكية في روح كل شاب فقير مثلي ان ينشىء علاقة غرامية مع امراة كزهيرة سليلة بيت كبير» (٤) .

ولكن كثيرا من القصص سخر من هذه الوسيلة الحالمة التي لا تلبث ان تتكسر فوق صخرة الواقع ، وتمنع الجمع بين الضدين (قصة زينب) وتصيب الشخص الحالم بالهزيمة (قصة شحاتة الكمساري) والانهيار العصبي (قصة حواء بلا آدم) .

تهكم الرواد ـ اذن ـ من النماذج المترفة والطبقات الحاكمة والفئات الدخيلة وحملوا على ادواتها الادارية في تنفيذ المخطط ، وهاجموا الانحرافات السلوكية والخلقية . وكل هذا ـ مع اعتبارات اخرى ـ قربنا خطوات من «الشخصية المصرية» الاصيلة ، موضوع الدراسة القادمة .

القاهرة (للبحث بقية)

عبد الحميد ابراهيم

(١) «حواء بلا آدم» للاشين ص ٦٥ (القاهرة ـ مطبعة الاعتماد ـ د.ت) .

(٢) «في وادي الهموم» لمحمد لطفي جمعة ص ٤ «المقدمة» (القاهرة ـ مطبعة النيل سنة ١٩٠٥) .

(٣) انظر «ما تراه العيون» ص ٥٣

(٤) «حياة الظلام» لمحمود كامل ص ٨١ (القاهرة ـ الطبعة الرابعة سنة ١٩٤٠) .

ايطاليا

رسالة من نبيل مهايني

١ ـ المرح والقنوط في فيلم بازوليني الجديد

انهى المخرج والشاعر الايطالي بيير باولو بازوليني تصوير فيلمه العاشر (الطويل) «الديكاميرون» المقتبسة قصصه عن كتاب الديكاميرون لكاتب ايطاليا الكبير جوفاني بوكاتشو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) .

ورغم انه من العسير الكلام عن فيلم ما زال في مرحلة المونتاج، فان بامكاننا الاشارة الى ناحية جديدة نرى (من خلال سيناريو الفيلم وطريقة تصويره وتصريحات المخرج) انها برزت في سياق اعمال بازوليني كسينمائي وكصاحب قلم .

هذه الناحية الجديدة هي الفرح . الفرح كطريقة في رؤية الحياة وعيش حوادثها . وقد لا يحمل الامر على كثير من الغرابة ان هو جاء في سياق مختلف عن سياق تاريخ بازوليني الفني . ويكفينا كي نطلع على كافة أبعاد هذا القول ان نستعيد اخر عبارة قالتها ماريا كالاس بطلة اخر فيلم اخرجه بازوليني ، ميديا . فقد صرخت ميديا في وجه عشيقها السابق جيزون اذ جاء يسترحمها اعطاءه جثتي طفليه منها بعد ان قتلتهما وأحرقت بينها انتقاما : «لا ، لا شيء يمكن بعد الان» . كانت عبارة قاسية اختتمت تراجيديا قاسمة عبرت عن قمة قنوط الشاعر . غير انه يبدو ان شيئا ما يبقى متيسرا وممكنا امام الانسان الحق . هذا الشيء هو حرب النفس لمتح ذخائرها التي لا تنفذ ، واحدة بعد الاخرى .

والواقع ان الفرح ليس ناحية جديدة بكل معنى الكلمة لدى شاعرنا . الجديد فيها انهالات عارية واضحة ومنفردة .

١ ـ لقد كان بازوليني منذ البدء شاعر المتناقضات يضرب الواحدة بالاخرى ويعيش مركز الاصطدام ليعبر عنه بعيدا عن محتويات النقيضين . ولم يكن هذا ، منذ البدء ايضا ، ليحول دون ان تبرز الاهرام المرتمية خلف كل جوانب تلك المحتويات . اما اذا اردنا اقتصار الحديث هنا عن الفرح ، فبامكاننا القول انه كان على الدوام ، لدى بازوليني ، طرفا لمناقضة تشكل الحياة الاجتماعية طرفها الاخر ، كما كان رغبة واملا ، لكن وقبل اي شيء اخر ، فطرة على حافة التاريخ ترفض الدخول في مجراه وبرفضها هو لانها ابدا متمردة . وبالفعل فقد جاء الفرح في سياق اعمال بازوليني الشعرية والروائية ، والسينمائية فيما بعد ، ضمن صورة الشعب كفطرة . الشعب الذي لم ينتظم ضمن طبقة اجتماعية معينة ، بالمعنى الحديث لكلمة طبقة . ولذلك فقد عرف بازوليني خلال فترة معينة باسم «كاتب البروليتاريا السفلى» . وجاءت روايتا «شباب حياة» و«حياة قاسية» لتكونا بدءا واضحا تمثلت فيه هذه الناحية . لكن العمل الفني الرائع الذي عبر عن الامر بكامل حدة صراعه وواقعيته التاريخية كان قصيدة «رماد غرامشي» التي حملت اسمها لديوان شعري كامل . هناك وضع بازوليني الفرحة الشعبية ، التي كانت تصله عبر صخب احياء «البروليتاريا السفلى» الفقيرة ، وضعها ضد سكون المقبرة حيث يوجد قبر انطونيو غرامشي المفكر الماركسي المعروف واستاذ الشاعر الروحي . وجاءت قصيدة «بيكاسو» في نفس الديوان لتعبر عن نفس الناحية . فقد وصف الشاعر «الشعب» في فرحه ومرحه في حدائق روما ليكون على طرفي نقيض مع لوحات بيكاسو المصفوفة في قاعات العرض . واذا كان من العسير الاستشهاد بكافة الأمثلة في اعمال الشاعر ، فانه من الضروري ان نشير الى نواح اخرى ظهر فيها الفرح في صيغة «الاومور» ، وهذا ما يلحظه اي كان شهد بعض افلام بازوليني مثل «بلابل وجوارح» و«تيوريما» (وأظن ان كليهما عرضا في بعض الاقطار العربية) .

٢ ـ على اية حال فهذه هي المرة الاولى التي «يقرر» فيها بازوليني استرداد هذا الجانب من ذاته بكل ابعاده وابرازه كلا متكاملا . وكان حتما ان يأتي هذا حربا على النفس ، او كما قال هو «ردة فعل على ذاتي السابقة وعلى الوضع التاريخي المحيط بي » (من مقابلة اجريتها معه لمجلة الطليعة الدمشقية) ، ونرى كلا من الامرين على حدة .

ما هي ذات الشاعر السابقة ؟ على الارجح كانت ذلك الجانب السائد الذي ولد رؤية بازوليني القانطة قنوطا دونما حدود ودون علاج ، وهي رؤية واضحة في افلامه الثلاثة الاخيرة (« تيوريما»وحظيرة الخنازير» و«ميديا») . وقد جاءت ردة الفعل هذه بمثابة رفض للمفاهيم التي كانت تدفع الشاعر الى ان يرى الواقع والاشياء رؤية حزينة مستمدة من طريقة عيشه لذلك الواقع وتلك الاشياء . لكن رفض تلك المفاهيم لم يكن رفضا خارجيا فقط ، ذلك لانه نجم عن «آلية» نفسية جديدة ساعدت عليها نفسية الشاعر متعمدة الجوانب وطاقة الحيوية الهائلة التي تتضمن ، مرة بعد مرة ، تغذية الآليات في اللحظات المناسبة .

على اية حال ، اذا كان هذا التفسير صحيحا ، واذا استمر الشاعر مع ردة فعله هذه بكل ابعادها ، ومع مسيرة آليته الجديدة ، فان هذا الانعطاف سيكون اهم انعطاف في تاريخه الفني والشخصي. وقد عزا هو نفسه هذا الامر الى دخوله كانسان في مرحلة جديدة هي مرحلة «ما بعد الشباب» .

وهكذا سنرى ان الشاعر الذي طالما تغنى بكونه طفلا حتى عندما «رشد» ، وطالما هاجم الراشدين والمنسجمين مع نظم الواقع الحضاري بكل أبعاده وبكل مظاهره وتعبيراته الاجتماعية والسياسية والادبية.. الخ . سنراه «راشدا» في «معبد سدنته الراشدون» بعد ان دخله «والحياء يخنق» كما كان يقول في قصائده خلال الخمسينيات .

لكني لا ارى ان هذا الامر ممكن بكل ابعاده ومعانيه . فهذا الانعطاف الذي يبدو الان جذريا ، وهذه الآلية التي تبدو الان جديدة لا بد وان يلتحما مرة اخرى مع ما ظهر من انعطافات وآليات في تاريخ الشاعر ليشيرا من جديد الى بازوليني ذي «الجوانب المتعددة» ، لكن ودوما الى بازوليني الذي كان يشعر وهو في العشرين من عمره انه صوت للهواء والامطار والارض .

وكي لا يكون هذا مجرد توقعات وتفسيرات شخصية ، يجدر بي ان انقل كلمة قالها هو في تلك المقابلة «ان اخراج فيلم مرح وكوميكي وخال من المشاكل (...) لا بد وأن يجد تبريره ، بشكل من الاشكال (...) ضمن سياق اعمالي ومؤلفاتي كفنان «ملتزم» . ولنا لهذه النقطة عودة .

هذا استعراض بسيط لردة الفعل على النفس . لكن ردة الفعل على الواقع التاريخي ؟ واظن انه من السهل استنتاج الامر ، لكن لا بأس من عرض بسيط اخر .. وسنرى كيف ان القضية تتعلق هنا

ايضا بالقنوط .

أ ـ تيوريما : بازوليني من جماعة المفكرين المعاصرين الذين يرون ان واقع العالم قد تطابق الان مع واقع البرجوازية ، اي ان العالم يسير الان ضمن منطقة نفوذ تاريخ البرجوازية . وبما ان البرجوازية متجهة نحو الهاوية فان العالم يتجه ايضا معها نحو تلك الهاوية .
ولذلك نرى ان البرجوازية تتحطم في تيوريما بعد رحيل الضيف الطارىء الذي يمثل «الاصيل» ، وذلك لتتناثر أطرافها ومؤسساتها وأخلاقياتها التي هي مؤسسات وأخلاقيات «الجميع» .

الا انه رغم التفسير القانط والتراجيكي لمصير الانسانية هنا ، يجدر بنا ان نبرز جانبا اخر من جوانب الفيلم ، الا وهو الامل . الامل وهو في وضع القنوط ، ان صح القول ، وهذا هو التفسير الوحيد الممكن لوجود بديل الفن كامكانية تطهير نظهر على حين غرة في رمادية العالم المفجعة لتضع الاشياء في محرق عدسة تضيء وتحرق وتفجر ، اي تطهر . وهذا هو التفسير الوحيد الممكن ايضا لوجود «الاحتياطي» الانساني الكامن في العالم الفلاحي البعيد ، الى حد ما ، عن تأثيرات الحضارة التكنولوجية الهدامة .

ب ـ «حظيرة الخنازير» : القنوط هنا أعم وأشمل . ليس هناك اي منفذ او اي بديل ، رغم جو «الضحك» الذي يسود الفصل المعاصر من الفيلم والذي تتقاطع اجزاؤه مع الفصل القديم . بل اننا نستطيع القول ان هذا الجو ما هو الا تقديم غير واع لانعطاف «المرح» في فيلم الديكاميرون الاخير . واذا كان مورافيا قد قال في نقده للفيلم ان الفصل المعاصر ينير الفصل القديم بنفس الطريقة التي ينير الفصل القديم فيها الفصل المعاصر ، فان بامكاننا الاستنتاج ان جفاف القنوط والإلم (الغربة ، الوحدة ، التهام المجتمع للفرد وتمرده . الخ ..) ما هو الا إساس للمرح ذي الطراز البريختي الذي هو شكل القنوط في الفصل المعاصر . هذا فضلا عما يدل عليه ترابطهما من قنوط من التاريخ .

ج ـ «ميديا» : ميديا هي قمة الهرم في تراجيديا القنوط البازوليني . ويكفينا ، ان تركنا جانبا رعب التراجيديا في حد ذاتها وان تركنا جانبا كون ان بازوليني لم ينه الفيلم بطيران ميديا مع اله الشمس بعد احراق بيتها وقتل اولادها ، بل انهاه بصرختها الرهيبة « لا شيء يمكن بعد الان »، يكفينا ان نستشهد بالابيات الاخيرة لقصيدة له عن الخراف كتبها في نيسان ١٩٦٩ قبيل البدء بتصوير ميديا وخلال تحضيره له «كانت لنا معان ومعان ، لكننا الان لا نعني لكم شيئا . صبرا . سنموت . لكن انتم ، ماذا سيبدأ لكم ، ان لم يوسوس في صدوركم خلاصكم ؟ اين ستذهبون ، وقد خرجتم من الدائرة لتذهبوا مع الخط المستقيم ؟» .

لقد بكى بازوليني عند رؤيته تلك الاغنام ترعى تحت اشعة الشمس في ضواحي روما ، ولم يكن بكاؤه الا وداعا ، وداع «الدائرة» ، والا شكا ، شك قنوط .

وكان لا بد من المرح كردة فعل على القنوط . ردة فعل مبررة حتى من وجهة نظر «الالتزام» .

والمرح كطريقة في رؤية الاشياء وعيشها ؟ انها ناحية تنبع بالضرورة عن الاولى . وقد قال بازوليني نفسه ان السن (ولد بازوليني عام ١٩٢٢) ، اي سلسلة متواصلة من خيبات الامل ، تدفعه لان يرى الواقع لعبا . وقد يبدو ، او بل قد يكون ، هذا اللعب جديا الى اقصى حدود الجدية ، الا انه سيبقى لعبا .

وهكذا نرى ان المرح والقنوط يلتقيان من جديد لا كسبب ونتيجة فحسب ، بل كمركزين متشابهين في النظر الى جريان الواقع من قمة هرم الواقع . فهناك لاعقلانية التاريخ وعبثه من جهة ، وهناك لحظة مؤسية من لحظاته من جهة اخرى . اما الفرح والالم فهما ردود افعال متعاقبة ، بل ان احدهما قد يدفع للاخر .

٣ ـ بيد ان سؤالا جوهريا قد يخطر في بالنا بعد هذا العرض ، وهو ، ماذا يبرر الان (بعد ان رأينا تبرير المستقبل المتوقع) ردة الفعل تلك ؟ ماذا يبرر الفرح ؟ ماذا يبرر اخراج فيلم «كوميكي» ؟ ويقدم بازوليني في الحال جوابا جوهريا على هذا السؤال الجوهري . الجواب هو الواقع . اكتشاف الواقع في عريه . ان مغزى الفيلم ـ يقول ـ هي اونطولوغيا الواقع ، اي تقديم الواقع بعيدا عن تعابيره ومظاهره وأشكاله : الواقع في جوهره الاساسي وفي حالته «البريئة» بعيدا عن مضاعفات الصراع والاشكالية التي سببها تقابل العالم القديم مع العالم الحديث والدائرة مع الخط المستقيم ... وقد اختار المخرج مدينة نابولي في جنوب ايطاليا لانه يرى ان شعب نابولي رفض التاريخ الحديث الى حد ما ، اي انه رفض ان يجابهه ، وان كان قد قبل بعضا من مؤسساته الفوقية ، ولذلك فقد بقي في «حالته الصافية والطاهرة» ، اي بقي «واقعا اونطولوغيا» .

لكن الا يحق لنا ان نتساءل فيما اذا كان هذا الواقع الصافي الذي ـ شأنه شأن الخراف في القصيدة سابقة الذكر ـ لا يوحي بأي شيء ويوحي بكل شيء ، فيما اذا كان مجرد رعشة «السفطة» ؟

اما عن الخراف فقد قال بازوليني في القصيدة نفسها انها «تعيش بانتظار تلاشيها الابدي» . اما عن الواقع فقد قال في المقابلة المشار اليها اعلاه «ان اعماق شعب نابولي تعيش ، خارج اي صراع ، في نوع من الواقع ما قبل التاريخية ، فواقع تحقق فيها ذاتها حتى النفاد والمحق ، ربما» .

٢ ـ لقطات من الموسم المسرحي في روما

١ ـ وصلت فرقة مدينة جنوى المسرحية الثابتة الى روما لتقدم مسرحية «الام كوراج واولادها» للمسرحي والشاعر الكبير برتولت بريخت . والمسرحية من اخراج لويجي سكاورتسينا . وقد لقي العرض ، في كافة المدن التي جابها ، نجاحا واقبالا واسعين ليس من السهل نسبهما الى محبة بريخت . فهل يمكن ان يكون السبب تقديم بريخت كما يريده الجمهور .. حتى وان كان بريخت الجديد هذا بعيدا كل البعد عن برتولت المسكين ؟ ربما . لقد بدا واضحا منذ العبارات الاولى التي لفظها الممثلون ان الروح الاستعراضية ستكون روح التمثيلية ، وفي هذا المقال الذي اقدمه مترجما يسعى الناقد لتوضيح هذا الامر وتفصيله :

. هناك طريقتان لتمثيل برتولت بريخت ، تكمن احداهما في العمل على ان يلوح كل من معنى وقيمة رسالته الشعرية والسياسية بكاملهما ، دون الالتفات الى ما ينجم عن ذلك من حب او من بغض له من قبل الجمهور ، وتكمن الثانية في مسخه الى صاحب قصص فاشلة خالية من اي معنى . وللأسف فهي عادة تمسخ عملاق المسرح الى أبعاد الطريقة الثانية ، ربما لعدم تمكن مسرحيينا من الدخول في النظام التمثيلي الذي قال به بريخت ، وهو نظام ابتدائي في الظاهر فقط ، لانه يبدي تعقيدا وشمولا من المصاعب التي لا يمكن تخيلها ، والتي سرعان ما تصبح استحالة تحول دون تنفيذ مبادىء ذلك النظام ... لقد كتب بريخت مرة في ملاحظة له لمسرحية «الأم كوراج واولادها» انه «ليس من وظيفة المخرج ان يفتح عيني الام كوراج في نهاية المسرحية : انها ترى شيئا ما ، في منتصف الدراما ، عند نهاية المنظر السادس (صفة الحرب التجارية وعنفها اللاعقلاني) ، لكنها تفقد بعدها مقدرتها على الرؤية . ان وظيفة المخرج هي اهتمامه في ان يرى الجمهور « ذلك » . وهذا ما افتقدناه في « الام كوراج واولادها »

التي اخرجها مسرح جنوى الثابت . هذا بسبب درجة الملحمية والدراماتيكية اللتين اخرجت بهما المسرحية ، وبسبب نقصان العلاقة الديالكتيكية بين منصة المسرح والجمهور (وهي الطريقة التي يتدخل بها الجمهور بصورة مباشرة في الاحداث) ، ثم بسبب انعدام «المسافة» بين الممثلين والشخصيات والاحداث التي يمثلونها . وقد ادت الناحية الاخيرة ـ التي تخون بصورة كاملة جوهر الفكر الدراماتيكي البريختي ـ الى سقطات دفعت بالتمثيلية الى أشكال طبيعية غير ملائمة والى التقليل من امكانية «الرؤية» التي يرى بريخت انها يجب ان تترك للجمهور . ان هناك وسيلة تكنيكية كان يدعو اليها بريخت وهي الغناء ، وقد كرر الكاتب مرارا عديدة ان الغناء يخل بالكثافة الدراماتيكية التي تضيع عن الانظار الهدف الرئيسي للعملية . اما الوسيلة الثانية فهي اثر التغريب ، وهي الطريقة التي يجعل الممثلون الحدث بواسطتها عبارة عن رواية لاحداث وليس حدثا يمكن عيشه بصورة تامة . لكن لا يمكن ان يرى سهولة هاتين الناحيتين الا من اعتاد هذه العملية . ولم يظهر ممثلو المخرج سكاورتسينا انهم معتادون عليها . وهكذا فقد مسخ معنى المسرحية الى حال تأرجح بين الحزن والمؤسي ، هو قدر امرأة في دوامة حرب مرعبة تدفع لها ، ثمنا لما ربحته منها ، بان تفقد اولادها . فالى اي مصير انتهت هنا صفة الحرب كقضية طنانة ، ذلك كما كان يراها بريخت وكما يجب ان نبدو في موقف ومناظر الأم كوراج ؟ لقد بقيت خبيئة صفحات المسرحية ونوايا المخرج ، بينما برزت بسيكولوجيا البطلة وصفتها (للأسف) ذات الطابع المثالي والبرجوازي بصورة جد واضحة ، وهي صفة كان الشاعر التعيس يتحاشاها في برنامجه ورؤيته الخاصة الشخصية للمسرح . هذا كما ان الطابع السياسي لبعض الحوادث يبقى في الظل، ويأتي الاضطراب ليحل محل الوضوح ...

ويجب الا ننسى نقطة انطلاق بريخت الايديولوجية وهي انه لا يمكن تنسيق فكر ذي طابع ماركسي بصورة واضحة وفق مبادىء تمثيلية تناقض الاشارة الرئيسية . وباختصار ، فان التعامل المعقول مع الكثيرين من الكتاب ، او حتى معهم كلهم ، لا يمكن ان يتم مع بريخت بسبب الروابط المباشرة التي تربط الفكرة عن الوجود الني قبل وعمل بها مع صيغة التمثيل التي يجب ان تنطق باسم ايديولوجيتها . لكن هذه المبادىء تكاد تكون معدومة في تمثيلية سكوارتسينا وفي العديد من التمثيليات البريختية في ايطاليا ، ولذا فان العرض ، الذي يثير الضغائن الفاشية ضد الكاتب وعقيدته ، ينال اعجاب الجمهور البرجوازي لدينا ، جمهور لا يمكن له ان يرى معالم الانهام ضد طريقة حياته في المسرحية المقدمة . هذا كما تنعدم في هذه التمثيلية اية خميرة سياسية ، فضلا عن ان قبول وسرور العديد من المشاهدين المغالطين لا بد له وان يثير ارتيابنا ....

عن صحيفه «موندو نوفو» ل «اكيلي مانفو»

٢ ـ بعد مسرحية (الاله كورت) التي عرضت العام الفائت بنجاح فائق في روما ، قدمت منذ قليل على مسرح «ديللي فالل» في روما مسرحية البرتو مورافيا الثانية (الحياة لعب) ، وقام بالاخراج زوجة مورافيا الكاتبة داتشا مارايني . وقد افلحت الكاتبة بالايحاء بابعاد المسرحية الفكرية ، فضلا عما وهبته اياها من ديناميكية وحيوية من المسير نقبل الجمهور للتمثيلية دونها .

ان مسرح مورافيا يشترك مع رواياته بعامل مهم هو نشوء العقدة (الصراع في المسرحيات) من قلب الاحداث التي تتجمع وتتشكل في البدء حتى تتمخض عن تلك العقدة او ذاك الصراع ، اللذان ينحلان، غالب الاحيان ، وفق نظرة يمليها «تشاؤم» الكاتب في رؤيته الوجودية النابعة عن نظرته (او المسببة لها) الاجتماعية ـ التاريخية .

ويدور الصراع في مسرحية (الحياة لعب) بين «فكرتين متنافضتين عن الحياة ، اولاهما لا مبالية ، هدفها هو ذاتها ، فوضوية ، قائمة على حرية اللعب القصوى ، والثانية نفعية ، قائمة على نفعية وتغريب العمل . لكن الحياة كلعب ، دون اي لجام ، ليست الا اوتوبيا ، ذلك لان اللعب خطير ويفجر غرائز حيوية يمكنها بسبب تطرف اللعب نفسه ان تتحول الى غرائز موت . وفي النهاية فان اللعب في عالم خاضع للقوانين النفعية يخاطر في ان ينقلب «نفعيا» هو ايضا ، اي ان يتحول عن كونه لعبا ليصبح ضربا مفريا ومخادعا» .(من المقابلة التي اجريتها مع مورافيا لمجلة «الطليعة» الدمشقية ـ العدد ٢٢٨ تشرين الثاني ١٩٧٠) .

ويحلو لي ان اشير الى الصراع في مسرحية اخرى لمورافيا هي «العالم هو ذاك الذي هو» ، حيث تتقابل فلسفتان متنافضتان ضمن اطار لعبة مسلية ، الفلسفة الاولى هي الماركسية التي تدعو لتغيير ، او العمل على تغيير العالم والاشياء ، والثانية هي فلسفة ويتجينستاين التي تدعو للعمل على تغيير اللغة من اجل تغيير الاشياء .

نبيل رضا المهايني

* *

الاتحاد السوفياتي

رسالة من : خيري الضامن

الروايات البوليسية

نشرت «الصحيفة الادبية» لسان حال الهيئة الادارية لاتحاد الكتاب السوفييت في عددها الرابع (٢٠ يناير ١٩٧١) ملاحظات انتقادية بقلم انجباريدزه بشأن نشر الروايات البوليسية في الاتحاد السوفييتي . وجاء في هذه المقالة : لدى مطالعتنا لما تنشره المجلات الادبية السوفييتية من نتاجات الكتاب الاجانب لاحظنا ظاهرة تستثير الاهتمام . فان اغلبية المجلات الادبية الكبرى الصادرة في مختلف ارجاء الاتحاد السوفييتي تخصص مكانة كبيرة للروايات البوليسية . فخلال عام ١٩٧٠ وحده صدرت باللغة الروسية اربع روايات لاجاثا كريستي . وخلال السنوات الخمس الاخيرة نشرت لها في المجلات السوفييتية خمس عشرة رواية فضلا عن الكثير من الاقاصيص. ويصعب ان يجد المرء كاتبا اجنبيا معاصرا اخر يستطيع التفاخر بمثل هذه الكمية من مطبوعات مؤلفاته باللغة الروسية . ولا حاجة بالمرء لان يكون اخصائيا متبحرا لكي يؤكد بان في كثير من بلدان العالم كتابا اكثر اهمية وموهبة من اجاثا كريستي .

وحظيت افضل مؤلفات سيمينون باهتمام القارىء السوفييتي، حيث صدرت له بالروسية مجموعتان كبيرتان تضمان روايات وقصصا واقاصيص تتجلى فيها الجوانب المتبينة من نتاج الكاتب : النزعة الديمقراطية والعناصر الانتقادية الاجتماعية والتعمق في نفسيات الابطال . ومما لا شك فيه ان سيمينون كاتب موهوب ومن جهابذة الادب البوليسي ، ولكن لديه كأي كاتب اخر مؤلفات موفقة واخرى

اقل نوفيما ، لاسيما وانه الف اكثر من مائتي كتاب . فهل ينبغي ترجمة ونشر اية رواية له لسبب واحد هو أن «ميغريه» بطلها ؟

نحن نعتقد بان هذا السؤال وارد ، وهو لا يخص مؤلفات كريستي وسيمينون وحدهما . فان البعض من مجلاتنا صارت تنشر كل ما يقع تحت ايديها من روايات بوليسية لكسب اكبر عدد من القراء ، حيث نشرت مجلة «الدون» في العام المنصرم رواية «المحقق كوين يتابع التحقيق» ونشرت مجلة «ناش - سوفريمينيك» رواية ر. ستاوت «كانت البداية في اوماخ» ورواية د. تشيز «اقوى من المال» ، ونشرت مجلة «بروستور» رواية هذا الاخير «المصيدة» . وكانت بعض المجلات قد نشرت مؤلفات تشيز قبل ذلك ، بالرغم من ان هذا الكاتب لا يتمسك بتقاليد سيمينون الديمقراطية في الرواية البوليسية .

وتقوم الحجة الاساسية لدى ناشري الروايات البوليسية في الاتحاد السوفييتي على انهم يرون في هذه الروايات فضحا لجوهر طراز الحياة البرجوازية ولعيوب المجتمع الرأسمالي . وهذه الحجة صائبة في نطاق عدد محدود جدا من الروايات البوليسية مثل روايات سيمينون والروايات البوليسية السياسية ذات الاتجاه المعادي للفاشية كروايات الكاتبين الانجليزيين جون لي كاري و أ. هول . وقد نشرت رواية هول «مذكرة برلين» في آن واحد من قبل مجلتين سوفييتيتين هما «ليتيراتورنايا روسيا» و«سيبيرسكيه اوغني» ونشرت مجلة «الادب الاجنبي» رواية ن. لويس «بيدي اخيه» .

ان اغلبية الروايات البوليسية الغربية تدور في فلك واحد هو اما احراز الثروة والمكانة المرموقة في المجتمع واما الحفاظ عليهما . ولا تتعدى هذه الروايات من الناحية الفنية المخطط المعهود : الجريمة - تحريها - كشفها . وكل شيء في هذا الادب يتحول الى صنعة رخيصة مبتذلة .

الا ان في الغرب كتابا موهوبين يستخدمون الشكل الروائي البوليسي لطرح مشاكل اجتماعية جدية . ومن امثال هؤلاء الكتاب ن. لويس وجون كاري وأ. هول. والى مؤلفات امثال هؤلاء الروائيين ينبغي لفت انظار القراء .

« النزعة العصرية »

صدر في موسكو في اواخر ١٩٧٠ كتاب موجناغون «النزعة العصرية» ، وهو يتناول جمالية الموديرنيزم التي تغلغلت في كثير من جوانب الثقافة البرجوازية الحديثة . وفي معرض الكلام عن هذا الكتاب اشار الدكتور في العلوم الفلسفية ف. كودين الى ان «النزعة العصرية» لا تبدو بشكل مذهب نظري متكامل ، وذلك لان مفهوم الموديرنيزم يضم كثيرا من الظواهر المتنوعة والمتناقضة . ومن المعروف ان الايديولوجيين والنظريين البرجوازيين يضاربون في استعمال مصطلح «موديرنيزم» . ولذلك فعند دراسة الاتجاهات «العصرية» في الفن البرجوازي ينبغي التأكيد خصوصا على انها لا تمت بصلة لروح العصر الحقيقية وللتجديد في الثقافة الفنية . وان العبارات الطنانة لمختلف النزعات الرائجة في الثقافة البرجوازية ما هي الا حجاب يتستر على الفاقة الروحية للثقافة الزائفة .

الا ان الكشف عن جوهر «النزعة العصرية» ونعريتها امر غير ممكن بدون دراسة الجذور المعرفية والاجتماعية لجمالية هذه النزعة. وهذا ما وفق اليه الاستاذ موجناغون في كتابه الذي قدم فيه تحليلا عميقا لكثير من مؤلفات واعمال نظريي الموديرنيزم البرجوازيين من امثال غ. ريد و ن. فراي واولدوس هكسلي وتريلينغ وهوفستادتير ومانرو .

«قضايا الادب الاميركي»

صدر في موسكو عن دار النشر «ناوكا» في اواخر العام المنصرم كتاب «قضايا الادب الاميركي في القرن العشرين» بقلم مجموعة من المؤلفين . وهذا الكتاب حلقة من السلسلة التي يعدها معهد غوركي للادب العالمي عن «تاريخ الادب الاميركي» . وتستهل الكتاب مقالة الدكتور رومان سامارين عن الرواية العسكرية في الادب الاميركي . ويعزى نشوء هذا النوع الادبي الى السياسة العدوانية الوقحة التي تنتهجها الولايات المتحدة الاميركية في كثير من ارجاء المعمورة . وتناولت مقالة زاسورسكي الادب الجماهيري الاميركي وخصائصه ، كما حلل ميندلسون ونيكوليوكين وكورنيفا مؤلفات عدد من الكتاب الاميركان (ابدايك وبيلو ولويل وميلر ووليامز وتشيفير) .

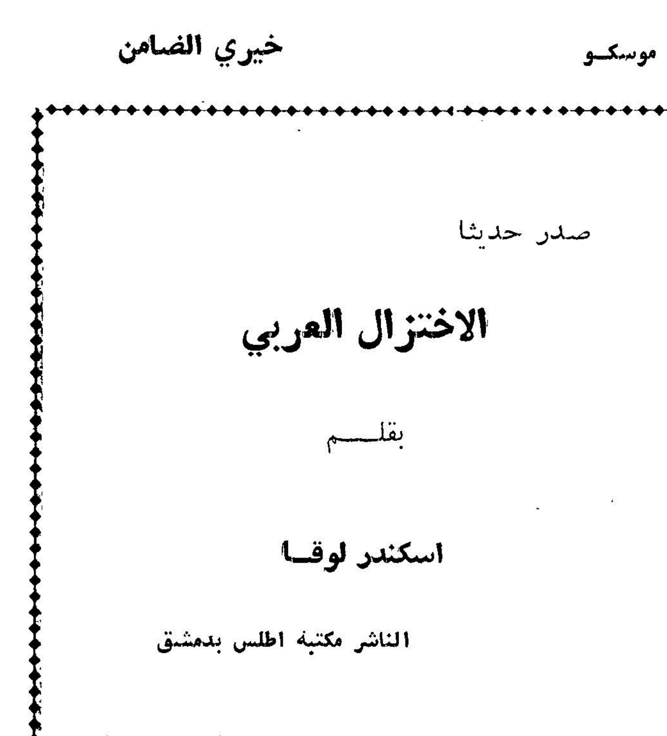
ويتناول الكتاب مسألة الادباء الاميركان المنسيين والادباء الذين يقفون في الصف الثاني ولكنهم يؤثرون تأثيرا كبيرا على الحياة الفكرية الاميركية من امثال ليندسي وفيتزجيرالد وتوماس ولف وغيرهم .

اناتولي سوفرونوف

احتفلت الاوساط الادبية في مستهل العام الجديد باليوبيل الستيني للكاتب السوفييتي المتعدد المواهب والنشاطات اناتولي سوفرونوف الذي يمارس نظم الشعر وكتابة النثر والتأليف المسرحي الكوميدي . وتتابع مسارح موسكو والمدن السوفييتية الاخرى عرض مسرحياته« النقود » و«المتاهة» و «التركة» و(الطبيب الغريب الاطوار) وغيرها . ومن المعروف ان سوفرونوف من اوسع الكتاب السوفييت اطلاعا على حياة الريف الحديث ومعيشة العمال ، بساعده في ذلك تجواله وترحاله في كافة ربوع البلاد . وتتميز موهبة الكاتب الكوميدية بالتفاؤل وحس النكتة وروح الفكاهة والالوان النزاهية التي يضفيها على ابطاله وشخصيات مسرحياته .

وفضلا عن النتاج الادبي الثر يمارس سوفرونوف نشاطا اجتماعيا واسعا . فقد كان سكرتيرا لاتحاد الكتاب السوفييت ورئيسا لتحرير مجلة «اوغونوك» ، وانتخب نائبا لرئيس لجنة التضامن الاسيوي الافريقي ونائبا لرئيس اللجنة السوفييتية للعلاقات مع كتاب آسيا وافريقيا .

موسكو — **خيري الضامن**



لبنان

الموسم المسرحي في لبنان

بين اسلوب بريشت .. السهل والممتنع والمسرح «السياسي الجماهيري» .. المطلوب!

بقلم : محمد دكروب

الموسم المسرحي في لبنان ـ رغم انه لم ينته بعد ـ جاء أغنى من اي موسم سابق . وهذا ليس فقط لان اكثر المسرحيات التي عرضت حتى الان هي من تأليف محلي ، بل لان جميع هذه المسرحيات المؤلفة طرحت ، بالاشكال التي عرضت بها وبمضامينها كذلك ، عددا من القضايا والمشكلات الفنية والسياسية والفكرية على السواء ، وهذه القضايا ، بدورها ، اثارت بعض الآراء والمناقشات التي تحتاج هي الاخرى الى مواصلة المناقشة وتعميقها .

واذا كانت هذه القضايا مرتبطة بما وصلت اليه حركتنا المسرحية نفسها ، المفتشة عن ذاتها ، فانها مرتبطة ، بشكل خاص ، بمختلف اوضاعنا السياسية والاجتماعية والفكرية في لبنان وسائر البلدان العربية ، وبأحداث وأصداء ونتائج ما بعد حرب الخامس من حزيران على الاخص .

ذلك ان جميع المسرحيات التي عرضت حتى الان ، هي من نوع «المسرح السياسي» او «التسييسي» ـ كما يحب بعض العاملين في ميدانه ان يطلق عليه ـ وهي كذلك من النوع الذي ينتسب (او يقول انه ينتسب) بشكل او بآخر الى التيار البريشتي (١) في المسرح المعاصر . وهي كذلك من النوع الذي يقول اصحابه جميعا انهم يسعون بواسطته الى ايجاد مسرح شعبي جماهيري ، يتبنى قضايا الشعب من ناحية ويطمح ان يصل الى مختلف الفئات الشعبية من ناحية اخرى .

ومسألة انتساب هذه المسرحيات الى التيار البريشتي ليست من اختراعنا ، ولا هي مستمدة من المسرحيات نفسها ، بل من اقوال مؤلفي او مخرجي هذه المسرحيات انفسهم ، خلال احاديث لهم عن اعمالهم او عن اتجاهاتهم المسرحية .

لهذا نرى ان مناقشة هذه الاعمال المسرحية بذاتها وكذلك من خلال ما وضعه لها اصحابها من اهداف ومطامح ، تتيح لنا ان نسهم في النقاش الدائر حول كيفية ايجاد «مسرح شعبي جماهيري» يصل الى الفئات الشعبية ، فلا يبقى معزولا ضمن اقلية من الفئات البرجوازية .

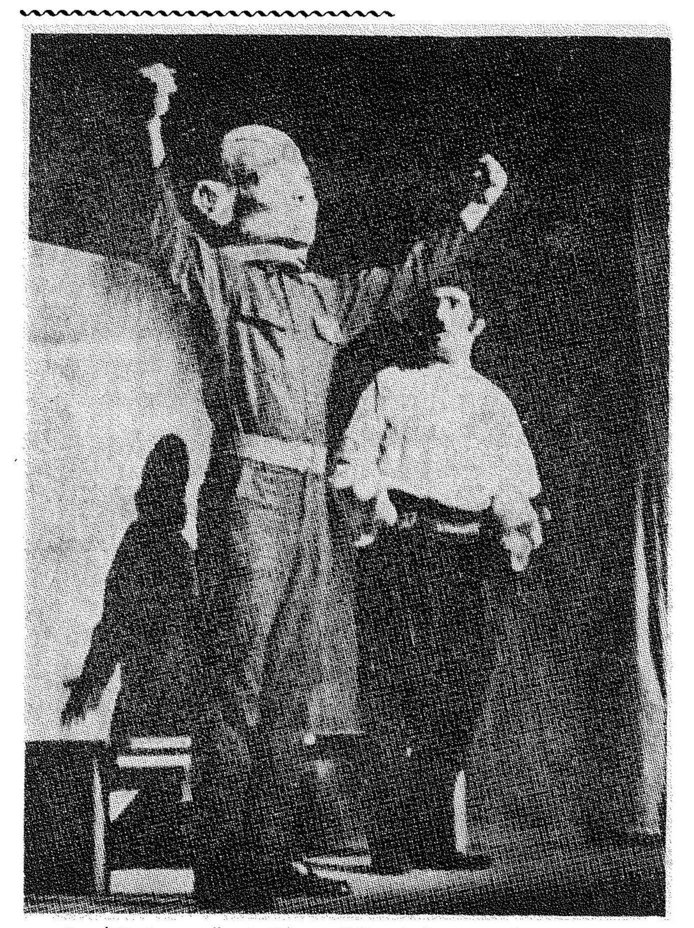
* * *

● عصام محفوظ ، مؤلف ومصمم مسرحية «لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج‌الله الحلو في سبتمبر ٧١ ؟» يقول في حديث له نشرته جريدة «النهار» ان فرقة مسرحيته هذه «تلتزم في شكل او آخر ، المفهوم البريشتي الذي يشترط لنجاح العمل المسرحي عنصرين : التسلية اولا ، والتعليم ثانيا» .

● ادوار امين البستاني ، مؤلف مسرحية «سمكة السلور» ، يدعو منذ مدة الى «مسرح ملحمي» مستلهم من تعاليم بريشت ، في مقالات له ومحاضرات ، وهو يحرص على القول «نحن لا ندعو الى تقليد بريشت بل ندعو الى استلهامه . واذا كنا نحن نستلهمه فقد استلهم هو من تراث الانسانية شيئا كثيرا حوّله الى غرضه . وعلينا ان نأخذ عنه كما اخذ . ونستخدمه لنخدم به حقيقتنا الاجتماعية ، ونكشف دوافعنا ، ونسعى الى التغيير» (٢) .

● روجيه عساف ونضال الاشقر ، المتعاونان في اخراج مسرحية «اضراب الحرامية» من تأليف اسامة العارف ، يعلنان باستمرار انهما من جماعة المسرح الثوري على طريقة بريشت ، وفي حديث مشترك لهما حول هذه المسرحية ، نشرته مجلة «البناء» ، قالا انهما يعملان على خلق مسرح موجه الى الجمهور كما فعل بريشت ، «.. وانت تعرف.. بريشت كاتب يعجب .. وهو الى ذلك ، مثقف ماركسيا .. انه ركز على وجوب توجه المسرح الى الجمهور الحقيقي ، اي الى الشعب بكل فئاته انطلاقا مما يسمى بالمسرح البرجوازي . وكان من نتيجة هذا التركيز ان تطور بريشت الى حد بلوغ المسرح الشعبي السياسي الحقيقي» ..

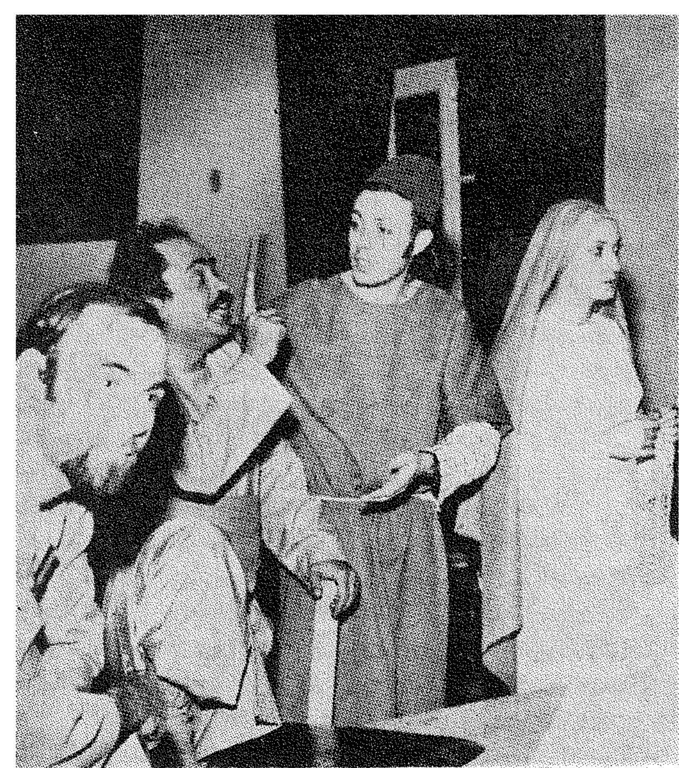
● جلال خوري ، مؤلف ومخرج مسرحية «جحا في القرى الامامية»



من مسرحية « جحا في القرى الامامية » ـ لجلال خوري

(١) نسبة الى الكاتب والمخرج المسرحي الالماني العظيم برتولد بريشت

(٢) ادوار البستاني : من محاضرة بعنوان « مقدمة لبيان عن المسرح الملحمي » ـ مجلة « الطريق » ، العدد ٣و٤ سنة ١٩٦٩ .


من مسرحية « اضراب الحرامية » — لاسامة العارف

* * *

هو بدون شك رائد المسرح البريشتي في لبنان والبلاد العربية ،بمعنى انه اول من اخرج مسرحيات لبرتولد بريشت في بلادنا ، باسلوب بريشتي ، وهو من المبشرين الاوائل بالمنهج البريشتي والمسرح الملحمي، ولا شك انه في مسرحيته السابقة « وايزمانو ، بن غوري ، وشركاه » قد استفاد كثيرا من تجربة بريشت ، خصوصا في اسلوب مسرحية « صعود ارتيرو وي » ، وهو يقول في حديث نشرته له مجلة «البناء» حول مسرحيته الاخيرة ، واصفا النهج المسرحي المرتبط به : « مسرحنا مرتبط بجمهور معين له مصلحة بتغيير هذا الواقع البشع ،وجمهورنا هو من الفئة الطليعية . ودورنا هو زيادة الوعي بين الناس لكي نستطيع التغيير . فنحن في عملنا لا نفرق بين المتعة والتعليم . يجب ان نعمل للوصول الى مسرح شعبي ، كذلك يجب ان نعمل لتغيير الاوضاع في المسرح وخارجه .. ومن دون شك ، انا متأثر ببريشت وبمنهج بريشت » .

* * *

على ان بريشت مبدع خطر . ثوري بالنسبة للمسرح وبالنسبة للمجتمع معا . مسرحه : سياسي ، تعليمي ، مباشر، وجارح ، ومثل الرصاص . اعماله المسرحية نفي اغراء بالتقليد ، وبالنسج على منوالها . ولفرط ما يبدو واضحا وجديدا ومثيرا ، وغير متقيد بقواعد ثابتة جامدة ، يوحي بأن من السهل جدا العمل حسب طريقته . هكذا كان ايضا الشعر العربي الحديث ، لتحرره من الشكل العمودي وقيود الوزن المتوازي والقافية الواحدة ، يوحي بانه سهل ، ويغري بالنسج على منواله ..

وكما شاعت مصطلحات : « التفعيلة الواحدة » في الشعر ، و« الوحدة العضوية » للقصيدة ، وتحطيم البيت المقفل الخ .. واسيء استعمال هذه المصطلحات كثيرا عند الذين فهموها كمجرد مصطلحات دون فهم العلاقة الجدلية بين جديد الشعر وجديد العصر والمجتمع .. كذلك شاعت المصطلحات البريشتية في اوساط المسرح والنقاد ،في مختلف البلدان العربية ، وكثر استعمال كلمات مثل : « التغريب » البريشتي ، و« المسافة » بين المتفرج والمسرح ، وتحول المتفرج الى حكم يناقش ما يراه ولا يندمج به ، و« كسر الايهام » ، و« عرض الشخصية » لا الانـدماج بها ، والعلاقة بين التسلية والتعليمية ، و« المسرح الملحمي » ، الى اخر هذه المفاهيم التي اسيء استعمالها ايضا حيث اسيء فهمها وفهم ارتباطها الجدلي بالمنهج العام الفكري والفلسفي لبريشت ، كمنهج ثوري يرى ويدرس حركة التغير ويسهم في عملية التغيير هذه .

وقد اسيء استعمال هذه المفاهيم البريشتية سواء عند الذين تناولوها كمجرد مصطلحات مفصولة عن منهجها المتكامل ، اي مفصولة عن مضمونها ، ام عند الذين يفهمون المنهج البريشتي ولكنهم يبالغون في التركيز على « الوسائل » البريشتية وخاصة وسائل « كسر الايهام » المسرحي ، بحيث تتحول الوسيلة الى غاية ، ويضيع المضمون في الشكل ..

من هنا تأتي خطورة الاخذ السهل لطرائق بريشت ، من ناحية، وضرورة الاستيعاب المبدع والواعي لمنهج بريشت من ناحية ثانية .ولا شك ان هذا الاتجاه نحو بريشت يعبر عن حاجة موضوعية لمسرح عربي ثوري وجماهيري يكون اداة توعية واداة تغيير ، ولا ينفي هذه الحقيقة كون البعض يحب ان يعمل « بريشتيا » على الموضة ..

كما ان ضرورة الاخذ بالمنهج الماركسي لفهم حركة مجتمعنا العربي ، ودفع هذه الحركة باتجاه التغير الثوري وبناء المجتمع الاشتراكي .. هذه الضرورة لا ينفيها كون البعض صار « يتمركس» كذلك على الموضة ، ويستعمل المصطلحات الماركسية بفهم شكلي ،غير ماركسي .

والان ، صار لا بد ان نحاول رؤية كيفية فهم هذه المفاهيم البريشتية ،من خلال مناقشتنا للاعمال المسرحية نفسها التي ربطت نفسها بشكل او بآخر ، بالتيار البريشتي ، والتي شهدناها خلال الشهرين الاخيرين في لبنان ، وبهذا يتاح لنا ان نعرض ونناقش مضامين هذه المسرحيات واشكالها على السواء ، وعلاقتها باوضاعنا العربية الحاضرة ، ومدى اسهامها في السير نحو ايجاد ذلك « المسرح الشعبي الجماهيري » المطلوب :

« اضراب الحرامية » :
حيث الشكل — باسم الثورة — قتل المضمون !!

مسرحية « اضراب الحرامية » من تاليف اسامة العارف واخراج روجيه عساف ونضال الاشقر : فكرة هذه المسرحية طريفة جدا وتحمل امكانية كشف هائلة لبنية النظام الرأسمالي اللصوصي، وادانته والسخرية منه ، وتبيان حركة تغييره .. الحادثة تدور في بلاد وهمية باسم « سيسيليا » ونفهم طبعا ان « سيسيليا » هذه قد تكون لبنان ، او اي بلد اخر مشابه ، اللصوص فيه يسرقون برعاية رجال الشرطة وشراكتهم ، حيث تزدهر صناعة السرقة وتكثر مغانم اللصوص وشركائهم من رجال الدولة . ولسبب ما ، ولان السكان يبدأون بفتح العيون على تكاثر عمليات السلب والنهب هذه ، يدب الخلاف بين قيادة اللصوص وقيادة الشرطة التي يأتيها امر بمغادرة المدينة .. على ان اللصوص ، لا يعودون قادرين على السرقة بدون حماية شركائهم من رجال الشرطة ، حتى لا ينكشف امرهم . تجاه هذه « المأساة » تقرر « نقابة اللصوص » اعلان الاضراب عن السرقة،تحت شعار :« عودة رجال الشرطة الى البلد » .. هنا تتعقد المسألة ، فاللصوص ، بالمفهوم الحقيقي ، ليسوا فقط بعض المحترفين .. وتبين ان اللصوصية تشمل كل المستثمرين واصحاب المصانع والتجار ورجال الدولة والسماسرة والوسطاء وكبار الموظفين الخ .. واضراب الحرامية

يعني اضراب هؤلاء جميعا ، ليس عن العمل ،بل عن السرقة .. ولكن كيف يمكن العمل بدون السرقة واللصوصية التي هي في اساس عملية الاستثمار نفسها .. هكذا تتوقف اعمال الناس جميعا وتشرف البلاد على خراب شامل .. وتنكشف العلاقة اللصوصية داخل بنية هذا النظام نفسه .

هذه هي الفكرة التي يجري اللعب عليها ، والتي تحمل ، كما ترى، امكانية كشف حقيقة العلاقات الاستثمارية داخل بنية النظام كله.

على ان هذه الفكرة الاساسية للمسرحية لم تبرز بهذا الوضوح، بفضل الحذلقة الاخراجية والفهم السطحي لمفاهيم المسرح الجماهيري وعبارات «كسر الايهام» المسرحي ، ومسألة «تقريب المسرح من الناس» و«خلق الفة وتفاعل بين الجمهور وخشبة المسرح» الخ ... فقد أغرقت المسرحية بالاعيب وتهريجات شكلية صارت هي الاساس فلم تساعد على كشف المضمون بل اعدمته تقريبا . وقالوا ان هذا «تجديد ثوري» في المسرح اللبناني .

بعض النقد عندنا ، صار يرى في كل شكل غريب تجديدا هائلا وقفزة ثورية ـ كلمة «ثورية» صارت هينة جدا !ـ ويتحدث بعضهم عن هذه المسرحية فيقول «ان اهم ما فيها هو اطارها الذي تقدم به» ... مجرد هذا القول فيه فهم شكلي لدور «الاطار» او الطريقة او اساليب الاخراج في المسرح .. وفيه كذلك اقرار بان اهمية المسرحية كاحتفال متكامل تحولت الى اهمية «الاطار الذي تقدم به» .. ولو نظرنا الى قدرة هذا الاطار على توصيل مضمون العمل المسرحي كله الى الجمهور ـ وهو الاساس في مسرح يدعي الثورية لنفسه ـ لرأينا ان اسوأ ما في مسرحية «اضراب الحرامية» هو هذا الاطار الشكلي بالذات ، لماذا ؟

لقد افترض الاخراج وجود فرقة من المهرجين المتجولين تضم الحكواتي وبعض الراقصين والراقصات وسعدان يرقص على نقرات دف صاحبه وتعليماته . هذه الفرقة تدخل الى الصالة وتبدأ بالالعاب والرقص ورواية النكات ثم يقول الحكواتي للجمهور انه سيعرض عليهم الليلة حكاية طريفة عن اضراب الحرامية ...

والذي حدث ان الاعيب فرقة المتجولين هذه ، ونكاتها ورقصاتها سواء في البداية ام خلال عرض الحكاية نفسها ، طغت على حوادث الحكاية ، ليس بمعنى البروز الفني بل بمعنى «العجقة» والضجيج وفوضى التهريج والتقليد المصطنع لفرق النور المتجولين في القرى ، فضاعت الكلمات ، وضاعت معانيها وضاع مضمون المسرحية وتشتت ذهن المتفرجين في تتبع هذه الحركات ، التي صارت هي الاساس ، وتحول المضمون المسرحي الى تابع لالاعيب لا علاقة لها مطلقا بحركة المضمون .

هذه المحاولة ذكرتني بمحاولة مماثلة تماما قام بها المخرج السوري شريف خزندار في مسرحية بريشت الشهيرة «القاعدة والاستثناء» التي اخرجها الطلاب العرب في برلين ، وصورت في فيلم خاص . فقد اراد خزندار ان يطور هذه المسرحية ، عربيا ، انطلاقا من تعاليم بريشت في «كسر الايهام» المسرحي و«ضرب الاندماج» و«عـرض» الحكاية لا تمثيلها ، وانطلاقا كذلك من عاداتنا القروية العربية ، وهو انطلاق صحيح مبدئيا ، ولكن المبالغة في التركيز على « الطرائق البريشتية » تفضي الى عكس ما يتطلبه المسرح البريشتي من ضرورة ابراز المضمون الذي هو الاساس : فقد خلق شريف خزندار ساحة قرية ، ووضع فيها عددا كبيرا من الناس ، طلع منهم اشخاص «ليعرضوا» امامهم حكاية المسرحية . فماذا رأينا في الفيلم ؟ رأينا مبالغة في التركيز على تلك الزيادات التي اضافها المخرج على المسرحية بشكل اقحامي ، فاذا نحن نشاهد ما يجري على سطح ساحة القرية ، ونغرق في التفاصيل التي ظن المخرج انها تكسر حالة الايهام المسرحي ، وتضع المسرحية في اطار عربي ، فنرى هذا «الاطار العربي» وتلك الزوائد المقحمة ، اكثر مما نرى أحداث المسرحية ! واذا المضمون الاساسي للمسرحية يضيع وسط هذه «العجقة» التي لا معنى لها ، ولا تضيف للمسرحية اية صفة عربية ، وهكذا قضى المخرج على محتوى المسرحية من حيث ظن انه يساعد على ابرازه .

هذا ما حدث تماما ، مع مبالغة اكثر ، في اخراج مسرحية «اضراب الحرامية» ، ومع ابعاد أكثر للجمهور عن فهم الحدث المسرحي نفسه ، بقدر ما كان صعبا على الجمهور رؤية الممثلين !.. ذلك ان «التجديد» هنا شمل كذلك طريقة وضع خشبة المسرح .

طبعا ، هناك تجارب عديدة لتطوير وضع خشبة المسرح بما يتناسب مع ضرورة ايصال الحدث اكثر للناس ، وبما يتناسب مع القابليات الخاصة للتذوق والتلقي عندنا ، وبما يتناسب كذلك مع مضمون كل عمل مسرحي معين . هذه التجارب تجري في مصر وتجري في سوريا وجرى منها في لبنان ، ضمن مفهوم اقرب الى الشكلية، ولا بد بالطبع من استمرار هذه التجارب حتى يوجد الشكل الموصل اكثر نحو هدف الاحتفال المسرحي وهو : امتاع المتفرج وتوصيل المضمون اليه ، معا . على ان ما جرى في تجربة «اضراب الحرامية» ادى الى عكس ما هو مطلوب تماما ، والى عكس ما اعلنته نضال الاشقر بهذا الصدد عندما قالت : «لا وجود لخشبة مسرحية مصطنعة عندنا ، تفصل بين الجمهور والممثلين» ...ولكن الخشبات المتعددة التي وزعت في قاعة « النورماندي » ،على امل ان تكون اقرب الى الجمهور واكثر حميمية ، لم يبلغ ارتفاعها عن الارض اكثر من نصف متر ، اي انها كانت اكثر انخفاضا من قاعدة الكراسي التي يجلس عليها الناس والتي وزعت حول الخشبات الثلاث وبينها !!. هذا الترتيب «الفني الجديد» ادى الى نتيجة بائسة جدا : فالجمهور لم يعد يرى شيئا ، وأصحاب الحظ بالرؤية كانوا فقط اصحاب الصف الاول للكراسي ، اي دافعي الـ ٢٠ والـ ٢٥ ليرة . اي : ان سطحية التعامل مع الخشبة ، بهدف الوصول الى الجمهور ، ابعد الجمهور عن الخشبة !.. والمدهش ان نضال الاشقر لا تتواضع وتقول مثلا ان ما قاموا به هو مجرد تجربة ، بل انها تعلن بثقة اغريقية : « فيما يتعلق بالعمل الجديد الذي نقدمه ، فاعتقد اننا نزلنا الى جذور المسرح ، وابتدأنا العمل من تحت ،او الثورة من تحت .. وهذا هو المسرح الشعبي الحقيقي .. وهدفنا هو ان يأتي الناس ليحضروا مسرحية جديدة ، ليس ضمن الاطار الايطالي للمسرح . فالطريقة الايطالية طريقة فاشستية» ...

انني انقل هذا الكلام حتى نرى من خلاله ، اولا ، مدى الخفة التي يتخيل بها بعض مسرحيينا انجاز الثورات ـ بمجرد نقل خشبة وتحويرها ، وتناول شكلي للفولكلور ـ وهم يعرفون ولا شك ان بريشت العظيم لم يعتبر نفسه انه انجز عمله الثوري في المسرح الا خلال ثلاثين عاما من الجهد الهائل والتجارب والتعب والدرس ، الى جانب قدرته الابداعية التحويلية الهائلة الخصب والتنوع والتحرك والتطور ، وبعد وضع واخراج عدد كبير من المسرحيات هي الان روائع كبرى في المسرح العالمي المعاصر ... ثم انني انقل هذا الكلام حتى نرى من خلاله ، ثانيا ، مدى تناقضه مع واقع العمل نفسه الذي قدموه ، ومع هدف ايصاله الى الجمهور . ولن نقول هنا ان هذا العمل ظل محجوبا عن الجماهير الواسعة التي لا تستطيع دفع الثمن المرتفع لبطاقات الدخول (فهذه قضية اجتماعية كبرى لا تحل على صعيد العمل المسرحي وحده بل هي مرتبطة بمجمل حركة التغيير وارتفاع مستوى الثقافة ومساعدات الدولة للمسرح .. الخ ..) بل نقول ونؤكد ان هذا العمل ، ظل محجوبا ، شكلا ومحتوى ، حتى عن اكثرية الذين اشتروا بطاقات الدخول باقل من ٢٠ ليرة ... اي ان الخشبة الجديدة « غير الفاشستية» فتحت كنوزها فقط امام الصف الاول في الصالة ، وهو، عادة ، من الفئات البرجوازية العليا والوسطى !! في حين لا تزال «الخشبة الايطالية الفاشستية» اكثر كرما على فئات البرجوازية الصغيرة ، التي اخذت تعتاد الدخول الى المسرح ببطاقات الـ ٣ او الـ ٥ ليرات ...



من مسرحية « لماذا » ـ لعصام محفوظ

★★★

واذا كنا قد ركزنا الحديث حتى الان على الاشكال والحذلقات الاخراجية لمسرحية ((اضراب الحرامية)) فلان هذه الاشكال هي التي ظلت طافية على السطح بعد ان اغرقت المسرحية ومضمونها بأمواج من الالاعيب التي ظنوا انها هي ((الفلكلور)) وهي التي تمثل روح الشعب وجذوره ، فاخذوها اخذا شكليا دون اية محاولة لربطها بمضامينها وبمضمون المسرحية بشكل عام .

ولا ادري اذا كانت هذه النزعة الشكلية هي التي اعطت المسرحية تلك الخاتمة العبثية التي لا تتفق مع الحركة العامة لمضمونها : فبعد ان تشل حركة الاعمال في البلد نتيجة اضراب الحرامية ـ وهو اضراب يشمل كل المستثمرين والتجار والسماسرة وكبار الموظفين ورجال الدولة الرأسمالية ـ بعد هذا ، وبعد ضغط من الدولة ووساطات ، يحل اللصوص اضرابهم ، ويعود رجال الشرطة الى حماية اللصوص ومشاركتهم ، وتعود حركة الاعمال الى البلد .. ويقف جميع الممثلين ينشدون اغنية عامة ـ تقليدا لطريقة بريشت ـ تتضمن الامثولة او الحكمة النابعة من هذا العمل المسرحي كله ، فيصفون حالة هذا البلد بأنها : ((كانت هيك ... وبتبقى هيك .. كانت هيك وبتبقى هيك)) .. كان ليس في الامكان ابدع مما كان !!.. وكان الوضع ابدي ... ولا مجال للتغيير !.. في حين ان هذا المسرح يدعي لنفسه صفة الاسهام في عملية التغيير !.. نحن معهم في ان وضع البلد كان هكذا ، وهو الان هكذا ايضا ، وسيظل هكذا لفترة يحددها تغير ميزان القوى المتصارعة ، ولكن الاكيد ان الحالة لن تبقى مطلقا هكذا ، كما تقول خاتمة المسرحية ، وان حلم الاجير البسيط ، في المسرحية نفسها ، بعالم عادل لا استثمار فيه ولا بطالة ولا جوع ولا لصوص ، لا بد ان يتحقق خلال تنامي قدرة القوى الثورية التي ستنجز الثورة وتحقق الاحلام .

طبعا ، نحن ابعد ما نكون عن تلك المطالبة الساذجة للمسرحيين ان يضمنوا مسرحياتهم ((الحلول)) او يرسموا لنا مخططات للمجتمع المقبل ... فهذه ليست مهمة المسرح ولا الفن عموما ، المسرح يسهم في عملية التوعية المساعدة في تنامي وتطور قوى الثورة ، وهذه القوى هي التي تحمل قدرة التغيير والانتقال الى المجتمع الاشتراكي المقبل . على اننا ، في الوقت نفسه ، لا نستطيع ان نطلق صفة الثورية على مسرح يسهم في اقناع الناس بان اوضاع المجتمع اللصوصي كانت هكذا وستبقى هكذا . والا فما الفرق بين هذا المسرح وأي مسرح برجوازي انتقادي اخر ؟

ولعلي اميل الى ان هذه الخاتمة ((التكريسية)) ـ بمعنى تكريس ابدية المجتمع القائم ـ ليست من فعل النص نفسه ، بل هي من جملة حذلقات الاخراج الذي يفهم اساليب بريشت بصورة شكلية لا تتصل باعماق حركة المضمون . فعندما يتحدث روجيه عساف ـ في جريدة ((البناء)) ـ عن تبني فرقته لاخراج هذه المسرحية يقول : ((اما اضراب الحرامية ، فمع انها ليست من فكرنا ، فقد اخترناها باعتبار ان الافكار لا يملكها احد ، وان الفنان الواعي يتبنى كل فكرة حسنة حتى ولو لم تكن عقيدة صاحب الفكرة كعقيدته)) ... فهل هذا الاختلاف الفكري بين النص والاخراج ، مارس تأثيره ، بشكل او بآخر ، على خاتمة المسرحية ؟ وهل هو ، بالتالي ، في اساس اغراق المسرحية بالفوضى الشكلية ، انطلاقا من عدم التجاوب العميق هذا مع فكرة المؤلف ؟..

لا يهمنا الجواب بقدر ما يهمنا التأكيد على : ان الشكل في هذه المسرحية قد حجب المضمون عن الناس ، وان هذا الشكل كان فاشلا ، بمعنى انه غير فني ، وان الفهم السطحي لبريشت ، من غير مواقع بريشت الفنية والفكرية ، هو تشويه لبريشت ، وابتعاد بالتالي عن الجمهور .

((لماذا رفض سرحان سرحان . الخ ..))

تشويه للفن والثورة .. باسم بريشت والثورة !

في هذه المسرحية ، نجد لونا اخر من الفهم الميكانيكي ، السطحي والمدعي معا ، لتعاليم بريشت ، ونجد ايضا لعبة الاطار المصطنع نفسها ، والانفصام بين هذا الاطار وبين العمل المسرحي نفسه .

المسرحية بعنوان ((لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج الله الحلو في ((ستيربو ٧١ ؟)) وهي من تأليف وتصميم عصام محفوظ .

تدعي المسرحية لنفسها ـ كما تحدث مؤلفها ومصممها عصام محفوظ ـ الالتزام بالمفهوم البريشتي في ((الجمع بين التسلية اولا والتعليم ثانيا)) !!

بالنسبة للشق الاول (التسلية) فقد فهمه المؤلف بشكل منفصل عن الشق الثاني الذي هو (التعليم) .. فعمد الى استعارة وسيلة تسلية معاصرة ومغرية ومشوقة هي ((الستيريو)) ، وهو مكان للرقص والخلوات وتعاطي الحشيش وشرب الويسكي وسط اضواء خافتة وملونة . هنا يلتقي ، عادة ، ابناء الذوات ، يبحثون عن ذواتهم الضائعة .. ويعقدون مختلف انواع الصلات الجنسية ، الطبيعية والشاذة التي صارت طبيعية ، والتي نراها كلها ، بالتفاصيل والالوان والاصوات على خشبة المسرح ، في محاولة شكلية لتقليد مسرحية ((هير)) الشهيرة ، وفي محاولة كذلك للاستفادة من وسيلة بيتر فايس في مسرحيته ((مارا ـ صاد)) عندما اختار مستشفى للمجانين كاطار يعرض من خلاله ما جرى بين ((مارا)) و((المركيز دي صاد)) ، فيقوم المجانين انفسهم بعرض هذه الاحداث التي تربطهم بها علاقة عضوية ، هي مسالة البحث عن الحرية ، فهؤلاء المجانين انفسهم ليسوا مجانين تماما بل هم خارجون على القانون السياسي والاجتماعي للسلطة وباحثون عن الحرية ايضا ..

نقول : ان عصام محفوظ اختار ((الستيريو)) والجنس والتحشيش والرقص كعنصر تسلية .. واختار رواد ((الستيريو)) هؤلاء ، اي ابناء الذوات ، كعنصر لعرض الحدث . وسوف نرى انه لا علاقة عضوية بين هؤلاء وبين الاحداث السياسية والشخصيات التاريخية التي يعرضونها ، اي لا قيمة درامية او مأساوية بين الحدث وعارضيه ، ولن نرى هذا التداخل ، في الرغبات والاهداف ، بين العارضين وبين الشخصيات التي يعرضونها ، كما رأينا عند بيتر فايس ، بل سنرى تكرارا ، عصريا اكثر ، للاطار المفتعل الذي وضعه روجيه عساف ونضال الاشقر لمسرحية ((اضراب الحرامية)) ـ كما مر معنا . الفرق : ان فرقة النور المهرجين المتجولين هناك ، تحولت الى ابناء ذوات في ((الستيريو)) هنا ، واعضاء الفرقتين ، هنا وهناك ، يرفصون ثم يعرضون الحدث المسرحي دون اية علاقة عضوية بين صفاتهم هذه وبين هذا الحدث الذي يعرضونه .

ثم اختار عصام محفوظ ثلاث شخصيات من تاريخنا العربي المعاصر هي : فرج الله الحلو ، وسرحان سرحان ، وانطون سعادة ، لتشكل قضاياهم عنصر ((التعليم)) في المسرحية ، وهكذا يتم اللصق

الحسابي بين التسلية والتعليم !

اما الفكرة السياسية التعليمية التي يريد عصام محفوظ ابلاغها الى الناس فهي تختصر بما يلي : «لو ان العرب عملوا بنصائح وحكم انطون سعاده ـ وبأساليب الاغتيال الفردي والارهاب المفضلة عنده وعند مدرسته ـ لما ضاعت فلسطين ، ولكان العرب قد تحرروا من زمان» !!. وقد اراد تبليغ رسالته هذه للناس من خلال الجمع الغريب بين هذه الشخصيات الثلاث ، التي لم تجتمع في الواقع ، ومن المستحيل لها ان تجتمع : ففرج الله الحلو كان امينا عاما للحزب الشيوعي اللبناني عندما استشهد تحت التعذيب . وسرحان سرحان شاب فلسطيني اغتال روبيرت كيندي في اميركا، لمناصرته الصهيونية، في عملية اغتيال فردي لا يمارسها الشيوعيون عادة ، وهو الان مسجون بانتظار حكم الموت . وانطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي ، وهو حزب يميني نشأ نازيا ولا يزال ، سوى انه اتخذ لنفسه مؤخرا شعارات «يسارية» ، وهو النقيض اليميني للحزب الشيوعي ، وقد اعدم زعيمه عام ١٩٤٩ في لبنان بعد محاولة انقلابية، فلا مجال اذن لجمع هؤلاء على صعيد فكري سياسي واحد .

فنيا : يمكن الجمع بين اكثر الشخصيات تناقضا في التاريخ ، بهدف استخلاص حقيقة معينة ، فكرية ودرامية ، من خلال هذا الجمع . ويمكن ان يكون الجمع لتسليط ضوء جديد على علاقةالتناقض نفسها او التفارق بين هذه الشخصيات ، كما هو الحال في الجمع بين «مارا» و«دي صاد» في مسرحية بيتر فايس . على ان عملية الجمع هذه عند عصام محفوظ كانت مزيفة نتيجة زيف بؤرة الجمع نفسها وهي «الموت» كما يقول المؤلف !.. وهو يفسر هذا بقوله ، في حديث له نشرته جريدة «النهار» : «ان الموت هو المحك لكل موقف صادق . بينما اي موقف اخر معرّض للتبديل تحت اي اغراء او اكراه» ... وهذا طرح مجرد وشكلي للقضية . فقد يكون الموت ، قتلا او شنقا ، هو محك لصدق الموقف او للعناد في الموقف ، ولكن الذي يهم مسيرة الشعب في الموضوع هو : صحة الموقف . فليس المهم ، مثلا ، اذا كان انطون سعادة مؤمنا بالطريق التي سار فيها متعاونا مع المانيا النازية اولا ثم مع الانكليز فيما بعد ، او اذا جاء موته محكا لصدقه في اتجاهه هذا ، بل المهم هو : هل هذا الطريق صحيح ام لا بالنسبة لشعوب تناضل حتى تتحرر من الانكليز ومختلف المستعمرين ومن الاساليب النازية ايضا ؟ نوري السعيد ، مثلا ، قتل خلال ثورة العراق : هل هذا يعني انه شهيد قضية ؟.. طبعا كانت لنوريالسعيد «قضية» هي : ربط العرب الى الأبد بدول الاستعمار !. فهل هذه هي قضية الشعوب العربية المكافحة ضد الاستعمار ؟. اليس المهم ان تموت من اجل قضية ، هكذا بشكل مجرد . المهم : في سبيل اية قضية انت تموت . مضمون القضية هو المهم وليس مجرد الموت . الجنود الاميركان الذين يقتلون في الفيتنام هل يموتون من اجل قضية ؟.. نعم ، هي قضية الاحتكارات الاميركية الكبرى . فهل موتهم في هذا السبيل هو محك لصحة قضيتهم ؟..

هكذا نرى زيف هذا الجمع بين الشخصيات الثلاث !

ولكن لتبرير هذا الزيف نفسه ، عمد المؤلف الى تزييف التاريخ في مسرحية تدّعي لنفسها الصفة الوثائقية ، وادى هذا ، فنيا، الى انفصام داخل كل شخصية من الشخصيات الثلاث ، والى تشكيل فردي منعزل للشخصية التاريخية مما يتناقض مع واقعها ، اولا ، ومع مفهوم بريشت للشخصية التاريخية ، ثانيا ، طالما المسرحية تدّعي لنفسها صفة التعليم البريشتي .

اولا : ماذا روى لنا عصام محفوظ ؟.. حكاية ثورة الشعب الفلسطيني اختصرها بموقف سرحان سرحان الذي اغتال روبيرتكيندي في اميركا . واستنتج من هذا الموقف : ان اسلوب الاغتيال الفرديهو الطريق الى تحرير فلسطين !! في حين ان هذا الاسلوب لا يمثل مطلقا الخط العام لمسيرة الثورة الفلسطينية التي تكوّن جيشها التحريري وتطمح الى حركة تحرير شعبي عام . ثم اختصر مسيرة فرج الله الحلو بموقف مفبرك ادعى فيه ان فرج الله وقف ضد حزبه ، وتصارع معه.. وبهذا فصل شخصية فرج الله الحلو عن حزبه وجعل قضية استشهاده قضية فردية . في حين ان فرج الله الحلو لم ينفصل يوما عن حزبه، وان ذلك الموقف المفبرك لا يمثل مطلقا لا الصفات الخاصة ولا الصفات الحزبية ولا الصفات السياسية لفرج الله الحلو . اما فيما يتعلق بأنطون سعاده فان المؤلف اخذ فقط حادثة محاكمته واعدامه ، دون ايه اشارة الى واقع ما يمثله انطون سعاده من اتجاه يميني نازي متعاون مع الانكليز ، واضعا على لسانه حكما ونصائح وحتى كلمات ثورية ويسارية لم ينطق بها انطون سعاده يوما ولا جاءت في كتبه ولا يوحى بها اتجاهه السياسي او الفكري العام . عند عصام محفوظ تحول انطون سعاده الى مفكر «ماركسي» ويا للعجب ! وتحولت كلماته الى منارات لو سار العرب على هديها لما ضاعت فلسطين ، ولتحرروا من زمان !! في حين ان محاكمة انطون سعاده واعدامه هي فصل منفصول الصراع على السلطة بين قوى اليمين نفسه ، بين جناح مرتبط بالانكليز ويريد الوصول الى الحكم ، وجناح اخر ، في الحكم ، سار زمنا مع الانكليز ثم يتحول الى الاميركان في وقت كان الصراع على أشده بين الانكليزوالاميركان للسيطرة على الشرق الاوسط بعد نكبة ١٩٤٨ .

ثانيا : هذا التزييف في التاريخ ، ادى الى تزييف داخل الشخصية المسرحية نفسها ، والى تناقض بين صورتها المسرحية وبين ما تمثله في واقعها التاريخي .

فالشخصية التاريخية ، او البطل ، في المسرح التعليمي البريشتي، ليس مجرد فرد . انه ممثل قوي ، ممثل دور تاريخي . انه موقف ، وانه طبقة ، اي هو جزء من حركة التاريخ ، اداة هذه الحركة، ومعبر عنها ، ومسرّع لها اذا كان من قوى الطليعة ، وعامل علىعرقلتها اذا كان من قوى اليمين .

اما عصام محفوظ ، الذي ينسب نفسه الى تعليمية بريشت ـ حتى قبل ان يقرأ بريشت كما يحرص ان يقول ـ فان الشخص التاريخي عنده مقطوع عن جذوره في الارض والتاريخ والحزب والطبقة والثورة ... هو بطل فرد . تصرفاته فردية . ليس ممثلا لدور تاريخي،بل هو مجرد مردّد لافكار وتصورات عصام محفوظ الفوضوية. فهو لا يحمل اي تعبير لا عن حركة الثورة ومسيرتها ، ولا عن حركة الثورة المضادة وأفكارها : شخصية فرج الله الحلو ، في المسرحية ، لا تمثل مسيرة الشيوعيين العرب مطلقا . وشخصية سرحان سرحان لا تمثل كذلك مسيرة الحركة الثورية للشعب الفلسطيني . وشخصية انطون سعاده المسرحية ، بما اضفي عليها من صفات ثورية وحكمية ونصف الهية ، لا تمثل كذلك حركة القوميين السوريين اليمينية والنازية .

ان عدم الفهم هذا للشخصية التاريخية في المسرح السياسي ، وتزوير هذه الشخصية ، يرافقه كذلك عدم فهم لما يعنيه بريشت بالجمع بين التسلية والتعليم . فليست كل تسلية هي بريشتية ولا كل تعليم كذلك ولا الجمع بينهما ايضا . المهم هنا، كذلك ، هو المضمون ، وهو حركة التشكيل الفني لهذا المضمون . فعندما قال بريشت ان مسرحه هو مسرح تعليمي ، مسرح توعية ثورية ، حرص على التأكيد في الوقت نفسه على انه مسرح تسلية ايضا ، حتى لا يساء تفسير كلمة تعليمي فيما بعد ، وحتى لا يتحول المسرح التعليمي الى مجرد خطب ومناقشات سياسية ودروسفي الاقتصاد والتاريخوالصراع الطبقي .. فلا يعود الناس يذهبون الى المسرح !. ولكن مسرح بريشت عمل ابداعي فني ، وكل عملفني مسرحي مبدع يتضمنحتما وبالضرورة وبطبيعة تكوينه ، عنصر اللذة والامتاع ، اي عنصر التسلية . فالتسلية هنا هي وجه من وجوه هذا العمل الفني ذي المضمون المعين ، الثوري.

اما مجرد الجمع بين ((التسلية والتعليم)) فلا يؤلف ابدا مسرحاً بريشتيا . ذلك ان المسرحي الرجعي كذلك ، او المثالي ، يقدم لك التسلية والتعليم معا . انه يمتعك ، ويضحكك ، ويثير عاطفيا وجنسيا ، ويحاول دائما ان يقنعك اما بصلاحية النظام الرأسمالي القائم وخلوده ، واما بالدعوة الى اصلاحات ضمن هذا النظام مع التأكيد على عدم امكانية تغييره وتبديله .

لهذا : قد يحمل ستيربو عصام محفوظ عنصر تسلية واثارة وامتاع . ولكن لا علاقة لهذا ابدا بالتسلية حسب مفهوم بريشت ، طالما ان وجود الستيربو وحفلات الجنس الجماعي ليس لها اي مبرر فني ، ولا تعبر عن اية علاقة عضوية مع الحدث المسرحي ككل .

وقد تتحلى اقوال انطون سعاده ، في المسرحية وفي الواقع ، بصفات ((التعاليم)) . ولكن هذه التعاليم ليس لها اية علاقة بمفهوم المسرح التعليمي عند بريشت ، ما دامت هذه التعاليم رجعية بقدر ما هي ذات اصول نازية ، وعنصرية ، ولا تعبر عن الحركة الصاعدة للتاريخ ، بل هي من العناصر التي تحاول اعادة التاريخ الى ايام السلالات العنصرية الاولى ، والى تجليات اوهامها ايام هتلر !!

ان أطرف ، وابشع ، ما في هذا الانتساب الى بريشت : ان مسرح بريشت التعليمي تكوّن خلال معركة ضارية ضد النازية .. وان عصام محفوظ يحاول ان يجعل من اصطلاحات المسرح البريشتي وسيلة لترويج الافكار النازية !. وهنا لا يكمن فقط عدم الفهم المريع لمفاهيم بريشت ، بل يبرز كذلك سوء النية في استعمالها .

على كل حال : ان هذه المسرحية ، التي ارادت لنفسها ان تكون مسرحية شعبية جماهيرية عن طريق التسلية والتعليم ، فشلت فنيا، وفشلت جماهيريا ، بعد انفضاح ما فيها من زيف فني وسياسي كشفه الناس منذ لياليها الاولى .

الطريق الى المسرح الشعبي الجماهيري ليست من هنا .

فلنتابع الرحلة اذن .

((سمكة السلور)) :

اخلاص فكري لبريشت لم يتبلور في العمل الفني

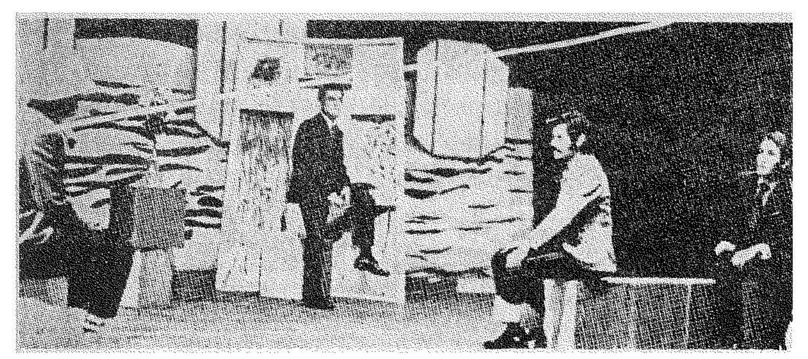
مسرحية ((سمكة السلور)) من تاليف ادوار امين البستاني واخراج يعقوب الشدراوي ، تطرح قضايا عديدة ، سواء فيما يتعلق بالتاليف او الاخراج ، او العلاقة بين شكل التاليف ومفهوم المسرح الملحمي التعليمي الذي تطمح المسرحية اليه ، وبالتالي في العلاقة بين هذا الشكل المسرحي وبين الجمهور . ثم العلاقة بين النص والاخراج وحدود كل منهما ...

ادوار البستاني يدعو ، في كتاباته عن المسرح ، الى المسرح الملحمي التعليمي كضرورة فكرية وفنية يتطلبها الواقع التخلفي نفسه الذي تعاني منه شعوبنا . وقد تركزت دعوته هذه في محاضرة له بعنوان ((مقدمة لبيان عن المسرح الملحمي)) ثم اعرب عنها كذلك في محاضرة له اخيرة بعنوان ((اين وصل المسرح في لبنان)) . وقد اراد لمسرحيته هذه (سمكة السلور) ان تكون من النوع التعليمي ، وأراد لشخصياتها ان تعبر كذلك عن مواقف وأوضاع لا ان تكون مجرد ((شخصيات مسرحية)) ، ثم اراد لها ان تكون جماهيرية ، بقدر ما تحمل من قضايا تعاني منها شعوبنا ، وبهذا يسهم في عملية تكوين المسرح الشعبي الجماهيري .

على ان ما اراده ادوار البستاني ، بجدية واخلاص ووعي ، لم يتبلور كما اراد في العمل الفني نفسه ، سواء في النص الكتابي للمسرحية اولا ، ام في الشكل الذي اخرجت به المسرحية فيما بعد.

ــ لماذا ؟..

لنحاول اولا عرض الهيكل العام للمسرحية ، ولا بأس ان نستعين بتلخيص قدمه المؤلف نفسه في حديث له الى مجلة ((الدستور)) :



من مسرحية ((سمكة السلور)) ــ لادوار البستاني

★★★

((تبدأ المسرحية بجماعة من السياح على ظهر باخرة آتية من بلاد الفيم (الفيم هنا رمز للغرب) ، قاصدة الى جزر بعيدة ، حيث تضحك الشمس وتتفتح الاسواق ويعيش الانسان في طور متخلف . (الجزر هنا ترمز الى العالم الثالث) ويمضي هؤلاء السياح في اجراءالتجارب، لاختيار الطريق الفضلى التي يواجهون بها السكان ، فيمثلون جميع الادوار : المسيح ، والمهرج ، ورئيس مجلس الامن ، ورئيس جمعية خيرية ، ومجلس شركة تجارية ، ونابليون ، حتى يهتدوا اخيرا الى ان الطريقة المثلى تكمن في تغذية الوهم واشكاله . وعندما يصلون ارض الجزيرة ، يكتشفون اسطورة تقول : ان رجلا دفن في الارض ثروة من الذهب فيستغلون هذه الاسطورة ، او هذا الوهم ، ويوهمون الناس، بانهم يملكون خريطة سحرية تكشف عن موضع الكنز ، ولكنالبحثعن الذهب يتطلب ذهبا . ومن هنا يفرضون الضرائب ويضاعفونها حتى ينفد ما في ايدي الناس من مال ، وعندئذ تنطلق الثورة من حافة اليأس ، ويقود هذه الثورة بطل بدأ في شكل مغامر وبطل فردي ، ثم نضج بالتجربة واكتشف انه لن يستطيع التغيير الا بالاعتماد على القوى الشعبية التي تعاني الاستعباد والاستثمار . وتنتهي المسرحية قبل ان تبدأ الثورة)) .

المسرحية اذن تصور علاقة الاستعمار بالبلدان المتخلفة ، وتكشف ان هذه العلاقة هي علاقة استثمار اساسا ، وان الاستعمار يمارس مختلف الوسائل والاساليب للسيطرة اولا ، ولاستمرار سيطرته فيما بعد ، وترى المسرحية ان سلاح الاستعمار الرهيب في هذا الميدان هو تغذية الوهم في وعي الشعوب وخلق اوهام جديدة . وقد تجلى هذا المعنى خصوصافيمشاهدالتحولاتمن مجلسالامن الىلعب دور المسيح ثم دور نابليون فالعودة الى مجلس ادارة الشركة . هذه المشاهد مشحونة بقدرة تعبيرية وتشكيلية تسهم في نزع الوهم ، عن طريق تجسيد صورته الزائفة .

هذا المضمون المتقدم ، لماذا لم يجد طريقه الى المتفرج ، وبالتالي لماذا فشلت هذه المسرحية جماهيريا ؟

لا بد هنا ان نتحدث عن عيوب النص نفسه قبل ان نتحدث عن مشكلة الاخراج ، وهي مشكلة معقدة على كل حال .

اولا : لقد عمد المؤلف الى لعبة الرموز ، وهذه اللعبة ليست عيبا بحد ذاتها ، ولكنها تتحول الى عيب فني وفكري بمجرد ان تتحول المبالغة فيها الى حاجز بين المسرحية وبين الجمهور ، في حين ان مضمون المسرحية موجه الى الجمهور اساسا . وكان يمكن لهذه الرموز ان تكون اكثر وضوحا ووصولا الى المتفرج لو ان تركيب المسرحية لم يأت على شكل مشاهد متقطعة ليس سهلا على المتفرج ــ لا القارىء ــ ايجاد الروابط فيما بينها .

هناك اذن تناقض بين شكل بناء المسرحية وبينمضمونها والهدف الذي وضعته امامها ، وكونها مسرحية تطمح ان تتوجه الى الجمهور الواسع اساسا .

ثانيا : شخصيات المسرحية كانت ممسوحة بشكل عام ، لا صفات

لها ، ما عدا شخصية «برهوم» الثائر الفردي التي ظلت وتيرتها واحدة على كل حال طوال المسرحية تقريبا . هذه المسألة تطرح للنقاش مسألة العلاقة بين الشخصية والموقف . قال المؤلف ، في مناقشة جرت معه، ان مسرحيته لا تحتوي شخصيات بل مواقف . كل شخص فيها هـو موقف ، موقف فئة او طبقة او مصلحة او حالة الخ ... والمؤلف فى هذا يعتمد كذلك على بريشت ... على ان شخصيات بريشت ليست مجرد «مواقف» ، بل هي ايضا «شخصيات» ، اي هي تلك الوحدة الجدلية بين الشخصية والموقف . واذا كنا قد اخذنا على عصام محفوظ تجريد شخصيات مسرحيته من المواقف التي تمثلها ، فاننا ناخذ هنا على ادوار بستاني القفز الى الطرف الاخر الذي لا يقل خطأ عن الاول ، وذلك بتجريد الشخصيات المسرحية من كونها شخصيات الى مجرد مواقف عامة . لهذا جاءت شخصيات «سمكة السلور» ممسوحة وكذلك الحدود بين هذه الشخصيات ، وهذا بالذات قد ساعد على تشتيت ذهن المتفرج –وحتى القارىء– دون ان يمسك بحدود هذه الشخصية او تلك .

ثالثا : الحوار في هذه المسرحية لا يزال يميل الى الشكل الادبي القصصي ، فلم يتحول تماما الى حوار مسرحي . ولا نزال هناك سحبات من الكلام الحلو وسحر البيان الذي يتنافى مع المسرح بشكل عام ، ومع هذا المسرح التعليمي البريشتي على الأخص . وهذا احد اهم عناصر ضعف المسرحية .

هذه العيوب ، في رأيي ، هـي من اهم عوامل عدم تجاوب الجمهور مع المسرحية . وكان يمكن لهذا الحاجز بين المسرحية والجمهور ان يتضاءل لو توفر للمسرحية مخرج من نوع اخر ، واقعي ومباشر، حتى يساعد في توضيح الرمز وتفسيره وتوصيله الى المتفرج. على ان اسلوب يعقوب الشدراوي في الاخراج ، زاد في تعقيد المسرحية ، بالاضافة الى الحذف الذي جرى للنص .

يعقوب الشدراوي لاعب ماهر . شيطان خشبة ، ومنبع خيال مشهدي . شهدنا له في الموسم الماضي عملا مسرحيا رائعا بعنوان «اعرب ما يلي» لا يزال النقد المسرحي يذكر تاثيره المشهدي الساحر حتى الان . انه يحوّل الخشبة الى لوحات فنية لها قيمتها بذاتها بالاضافة الى تفسيرها الخاص للمضمون . هذه القدرة المشهدية الخصبة ، شهدنا الوانا منها فى «سمكة السلور» ايضا : في مشهد حوار المسيح الجديد مع تلامذته ، مثلا ، حيث تحول الديكور المركب من صناديق مربعة ملونة الى صليب كبير مجسم يجلس حوله المسيح وتلامذته ، ثم مشهد النزهة على الدراجات ، ومشهد خطبة « سبع الغاب» فوق الصناديق على الطريقة الهتلرية ، ومشهد تداول اعضاء مجلس ادارة الشركة حول الارباح والخسائر من خلال ميكروفون فـي يد الساحر وعلى طريقة المبارزة بالسيوف .. وخلال هذا تحويل الصناديق المربعة بين مشهد وآخر الى اشكال متعددة . على ان هذه المشاهد تحمل قيمتها بذاتها دون ان تساعد في تفسير النص او توصيله الى المتفرج . كما ان هذا اللون المشهدي ، الاقرب الى اللوحات الرمزية ، ساعد في زيادة تعقيد الرمز الموجود في المسرحية اصلا ، مما جعل طريقة الاخراج هذه تتنافى مع حاجات النص نفسه الى التفسير . هنا جاء ذلك التنافر بين الاخراج والنص ، حتى ان بعض المشاهد ، مثل مشهد مجلس الامن في اول المسرحية ، ومشهد برهوم وهو يتذكر ماضيه ، نفذت بشكل لم يستطع المتفرج فيه ان يفهم حتى الكلام الذي يقال . وقد سمح الاخراج لنفسه بحذف بعض الصفحات من النص وبعض المشاهد ، الامر الذي جعل المؤلف يقول ان ما عرض على المسرح ليس مسرحيته تماما ، بل شيء اخر مختلف في تفسيره وتسلسله . ووصلت شرارات «المعركة» بين المؤلف والمخرج الى الصحف !!

واذا كنا لن نتعرض هنا لتفاصيل هذه المعركة ، فلا بد لنا ان نستخلص منها بعض استنتاجات تتفق مع الخط العام لبحثنا هذا :

ذلك ان الخلافات بين المؤلفين والمخرجين تتكاثر خصوصا فـي حال عدم وجود ذلك التوافق الفني او الفكري بين المؤلف والمخرج. ولنأخذ بعض الامثلة القريبة . فما حدث هنا حدث في مصر مؤخـرا بين يوسف ادريس مؤلف مسرحية «الجنس الثالث» ، وسعد اردش الذي اخرجها . ادريس يقول ان مسرحيته ، فنيا ، ليست من النوع البريشتي الذي يتطلب عدم اندماج الجمهور به ، بل بالعكس ، انها تهدف الى ادماج الجمهور بها ، اما سعد اردش فان اسلوبه فـي الاخراج متأثر باسلوب العرض البريشتي لا الاندماج . وتبرأ يوسف ادريس من المسرحية كما اخرجت !. وما حدث في مصر كان قد حدث قبلا في سوريا بين سعد الله ونوس مؤلف مسرحية «مأساة بائـع الدبس الفقير» وبين مخرج المسرحية رفيق الصبان . وقد قال ونوس في حديث له ، نشرته مجلة «الطليعة» السورية : «ان اخراج هـذه المسرحية كان عملا افراديا ، خرج من بين يدي الدكتور رفيق الصبان كما اراد الصبان وليس كما اردته انا . ولقد حاولت اكثر من مرة ان انحاور معه ولكنه رفض . والمسؤولية ، من ثم ، تقع على عاتقه» ..

طبعا ، من حق المؤلف ان يدافع عن فكره كما ان من حق المخرج ان يعطي تفسيره هو للنص . على ان تكامل العمل ، خصوصا اذا كان يحمل مضمونا سياسيا معاصرا ، يفترض الحوار والتعاون والعمـل المشترك للوصول بالعمل نفسه الى تركيب اكثر عمقا وصدقا واصالة. هذه المسألة تطرح عندنا ايضا مسألة من اهم المسائل التي تجابـه الحركة المسرحية الجديدة في بلادنا ، وعلى الاخص حركة المسـرح السياسي ، وهي مسألة سبق ان طرحها سعد الله ونوس بشكل حاد، في مقال له بمجلة «المعرفة» السورية بعنوان «بيانات لمسرح عربـي جديد» . هذه المسألة هي ضرورة تكوين «جماعة مسرحية» متجانسة فكريا وسياسيا تقوم بانتاج مسرحي مشترك خلال عمل جماعي من نـوع جديد . وهو يرى «ان الجماعية لا تعني لملمة جهود فردية بشكـل تراكمي : مؤلف وممثل ومخرج الخ .. في سلسلة تتجاور حلقاتها .. بل تعني ايجاد نمط من انماط الخلق الجديد ، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر ، والبحث الجاد الدؤوب .. اي صهر هـذه العناصر كلها بشكل تفاعلي يفضي الى (تركيب) حار ومدهش . وهذا يفترض في هذه العناصر ان تملك الى جانب قدرات الخلق ، الوعـي اللازم لدورها السياسي» ..

هذا الاستنتاج الذي طرحه سعد الله ونوس ، والذي اخذ يتكون مثله في عدة بلدان من العالم ، هو بالنسبة لنا ، في لبنان وفي اى بلد عربي ، ضروري بقدر ما هو لا يزال صعب التحقيق ، سواء مـن حيث التجانس الفني والفكري والسياسي ام خصوصا من حيـث التجانس الشخصي بين العاملين في ميدان المسرح عندنا .

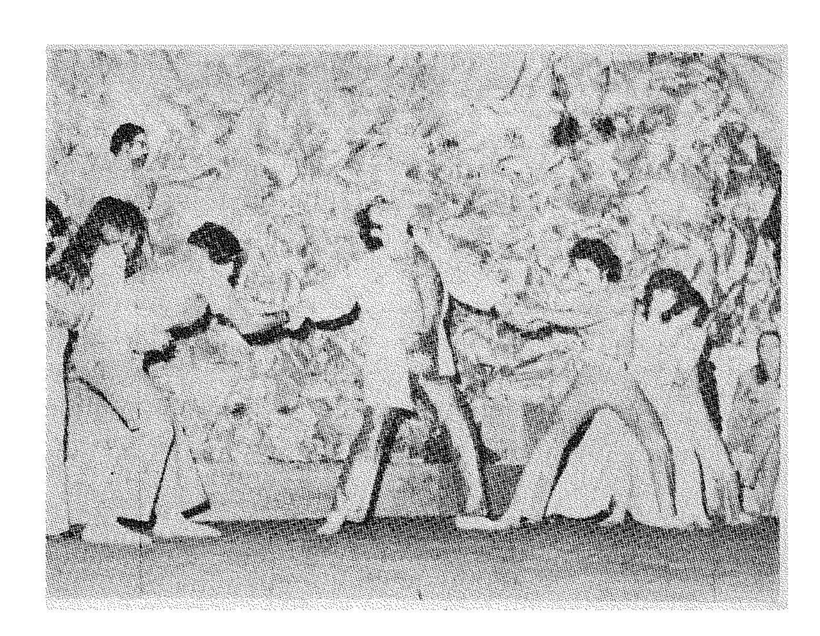
على ان هذا الهدف ، اذا كان يعبر عن ضرورة ، وهو هكـذا بالفعل ، فلا بد ان نضعه امامنا ونعمل من اجله ، ونساعد علـى انضاج ظروف تحققه ، فهو يحمل لنا ، بالتاكيد ، امكانية فعليـة للوصول الى : المسرح الشعبي الجماهيري .

«جحا في القرى الامامية» :

انطلاقا من بريشت ، نحو المسرح الكوميدي الشعبي

مع مسرحية «جحا في القرى الامامية» نصل الى نوع من الالفة السعيدة بين مفاهيم بريشت واعمال مؤلف المسرحيـة ومخرجها جلال خوري . ونصل كذلك الى نوع ، مشجع جدا ، من الالفة السعيـدة ايضا بين الجمهور وما يعرض امامه على المسرح .

والمسألة هنا ، ان جلال خوري يسعى منذ زمن طويل ، يمتد الى اكثر من عشر سنوات ، الى عقد هذه الالفة وللوصول الى المسرح الذي يطمح ، ونطمح ، اليه . عشر سنوات من التعامل مع مفاهيم بريشت ، ومع بعض مسرحياته ، من مواقع ليست غريبة ، لا فنيا ولا فكريا ، عـن



من مسرحية « لماذا » ـ لعصام محفوظ

* * *

مواقع بريشت : في البدء قدم جلال خوري مسرح بريشت بالفرنسية في مسرحية « احلام سيمون ماشار » ،ثم قدمه فيما بعد مترجما الى العربية في مسرحية « ارتيرو اوي » ، وقدمه ملبننا في مسرحية «سوق الفعالة » المقتبسة عن مسرحية « السيد بونتيلا وتابعة ماتي » ثم الف مسرحية حول عملية الاستيلاء على فلسطين بعنوان « وايزمانو، بن غوريون ، وشركاه .. » التي استفاد في بنائها المسرحي من حركة بناء مسرحية بريشت « ارتيرو وي » على اساس التشابه بين حركة استيلاء النازية على السلطة في المانيا ، وحركة استيلاء الصهيونية على فلسطين .. اما مسرحيته الجديدة « جحا في القرى الامامية » فهي تشكل بداية جدية لجلال خوري في التاليف حول موضوع لبناني مستقل ، ومستفيد في الوقت نفسه ، من مجموع تعامله السابق مع مفاهيم بريشت ومسرحه .

هذا المسرح ، الذي يخلق صلة حميمة ، واعية مع الجمهور، كان حلم جلال خوري من زمان . ولقد سبق له ان قال ،في ندوة بنادي « رابطة الشباب اللبناني » عام ١٩٦٩ : « ان المسألة هي أن نقدم للجمهور فنا يتجاوب مع هذا الجمهور ، يحس قضاياه بحيوية ،ويسليه في وقت واحد . علينا ان نخلق مسرحا يجذب الجمهور . ورغم كل تجاربنا ، فاننا لم نخلق بعد هذا المسرح » .

... مسرحية « جحا في القرى الامامية » هي من هذا النوع الذي يجذب الجمهور الى المسرح ، طبعا ليس مختلف الفئات الواسعة من الجمهور ، فهذه ، كما مر معنا ، مسالة تتعدى نطاق الانواع المسرحية نفسها لترتبط بالوضع الاجتماعي والثقافي كله في بلادنا. ولكن الاكيد ان مسرحية « جحا » هي من النوع الذي يجذب جمهورا اكثر واوسع من السابق .

فماذا قدم لنا جلال خوري في هذه المسرحية ؟

اولا : لقد مد يده ، ووعيه ،الى تراثنا الشعبي ، وتناول شخصية « جحا » التي نعرفها كلنا ، من خلال حكاياتنا وفكاهاتنا ، بسذاجتها، وذكائها ، وملعنتها ، وانتهازيتها ، وطيبتها ، وفرديتها ، وشعبيتها، وطرافتها جميعا .. ثم نفخ في هذه الشخصية الفلكلورية روحا معاصرة واطلقها حية متفجرة بالسخر والضحك والمرارة ، على المسرح .

لكل شعب « جحاه » كما يقولون . شخصية يبدعها الشعب اساسا ، ثم يأتي المبدعون من كتاب وشعراء ومسرحيين ، يتناولون هذه الشخصية ، من اجل الانتقاد ، والاحتجاج ، وكشف العلاقات غير الانسانية ، بواسطة النكتة الحلوة ، الساخرة ، والصائبة معا .. وهكذا فعل جلال خوري ، فأعطانا شخصية هي من أغنى واطرف واهم الشخصيات في مسرحنا العربي المعاصر .

ثانيا : هذه الشخصية ، لم يقدمها لنا جلال خوري هكذا ، كما هي في تراثنا ، بشكل مجرد .بل اعاد تشكيلها ،أعاد خلقها ،في مضمون معاصر . فاذا هي : شخصية معينة محددة في الزمان والمكان والطابع . هي شخصية تعيش في ايامنا ، في بلادنا العربية ، في لبنان ، في قرى الحدود ، بمواجهة اسرائيل . وهي مدموغة بكل الصفات التي يتركها وضع متخلف على فلاح متوسط ، يتاجر بالفحم او باية بضاعة بسيطة اخرى ، من ذبذبة ، وتردد ، وانتهازية، وفردية ، ووطنية معا . ومن خصوصيتها هذه بالذات ، تكتسب هذه الشخصية عمقها واصالتها ، كنموذج انساني عام . ويفسر جلال خوري نفسه هذه الشخصية بقوله : « جحا يعكس نوعية انسان ذي وجهين: الفردي والشعبي ، وفي نفس الوقت : الانتهازي الصغير والصامد . انسان غني بكل الطرافة والذكاء والحس السليم ، صفات بها تتميز الطبقات الشعبية » .

ثالثا : من خلال هذه الشخصية ، في علاقاتها مع عدة شخصيات اخرى (مثل موظف البلدية الجبان ذي الاحلام الجنسية ، واستاذ مدرسة القرية صاحب العبارة الثورية والفعل الفارغ ،وشفيل القهوة الذي يساير الجميع ولا يتحدث بالسياسة خوف العقاب ، ثم مخبر الامن العام الذي يتصيد الكلمات العابرة من الناس ويحولها الى عناصر ادانة لهم ، ورئيس المخفر الشرس والانتهازي والذي يقبض برطيلا من كل الناس ، ثم شخصيات من الجهة الاخرى ، اسرائيلية شرسة وتملك القوة المادية .. الخ) .. من خلال علاقة « جحا » بهذه الشخصيات كلها ، ومن خلال الضحك والسخرية ، تنكشف لنا حقيقة الاوضاع في قرى الجنوب : وواقع الانسان الشفيل بين براثن الاستثمار في بلده وبراثن العدو الاسرائيلي معا . وتنكشف لنا القوة البوليسية المحلية الضاغطة على هذا الانسان ، المتجسسة عليه ، الكاتمة انفاسه ، كما تنكشف لنا ، كذلك ، علاقة هذا الوضع بالوضع العام في البلاد العربية ، وفي العالم ، حيث المواقف هي انبثاق من مواقع ومصالح طبقية ، والعلاقات هي علاقات استثمار . يبرز هذا كله في حوار ذكي ، غني ، ساخر ، وطريف ، ومدروس ، يشد المتفرجين الى المسرح طوال الوقت .

رابعا : كان الاخراج بسيطا ، وسلسا ، ومباشرا ، ونظيفا ، بما يتناسب في رأيي مع نوعية النص نفسه ونوعية الحدث ، وهذا الاخراج عمق تلك الالفة السعيدة بين النص والجمهور . ثم جاء تمثيل نبيه ابو الحسن لشخصية جحا يعطي لهذه الشخصية كل الطرافة والغنى والتناقض والملعنة والسذاجة التي تحملها ، بالحركة واللهجة والوتيرة المتبدلة المتنوعة والسكوت ومختلف عناصر التمثيل التي جعلت من الصعب علينا بعد الان تصور شخصية جحا في غير جسد ونباهة نبيه ابو الحسن .

* * *

.. هذه كلها عناصر جعلت من مسرحية « جحا في القرى الامامية» نقطة جذب لجمهور جديد لم يشهده المسرح اللبناني قبلا ، ولا يقتصر على عناصر البرجوازية كما في السابق ، بل تعداه الى عناصر واسعة من البرجوازية الصغيرة في اوساط الطلاب ، والمستخدمين والشغيلة

وفي اوساط عمالية ايضا . وهذه علامة هامة على الطريق نحو مسرح جماهيري .

كان جلال خوري يقول : الناس يريدون ان يضحكوا في المسرح، وان يتسلوا . فلنقدم لهم مسرحا كوميديا نضع فيه كل افكارنا ..

طبعا ليس من الصحيح ان نقدم فقط مسرحا كوميديا من نوع جحا بل لا بد لنا من مختلف الانواع المسرحية ، ولكن الصحيح جدا ،كما اثبتت تجربة جلال ، ان عنصر الاضحاك هو عنصر هام جدا في جذب جمهور جديد وجديد الى المسرح ، خصوصا اذا كان عنصر الاضحاك هذا يتجاوب مع الجمهور ويحس قضاياه بحيوية .

تبقى لنا بعض ملاحظات لا بد منها تجاه مسرحية جلال خوري هذه :

جلال يقول انه يهدف ، من خلال مسرحيته هذه ، الى ادانة العقلية الفردية ، والمتخلفة ، لانساننا البسيط ، في مواجهة عالم معاصر ،عامي وعنيف مزود بوسائل قمعية خبيثة . اي انه يدين العقلية الفردية التي يواجه جحا الاحداث بها . على ان هذا الهدف لا يبرز واضحا من خلال سير الحدث المسرحي وتطوره ، بل يبرز في الجملة الاخيرة التي يواجه بها المثلون جمهور الصالة ، وهي جملة تقول ان مجابهة عدو بهذا الشكل تحتاج الى عمل جماعي غير فردي وغير متخلف مثل عمل جحا . فلو ان المثلين لم يواجهوا الجمهور بهذه الجملة التعليمية لكان من الصعب الوصول الى هذا الاستنتاج من خلال سير الاحداث. ومهما كانت الجملة الاخيرة قوية ومحكمة فليست هي التي تبقى في ذهن الجمهور اذا لم تكن منبثقة بشكل طبيعي من تطور الحدث، واذا لم يكن مجموع البناء المسرحي يفضي اليها ..

وفي ضوء هذه الجملة نستطيع الاستنتاج بان جلال خوري لم يكن يعرض الواقع كما هو ، بل هو اتخذ موقفا واضحا من الواقع، ومن الشخصيات التي اختارها ، انه يدين مختلف شخصيات المسرحية، من جحا حتى رئيس المخفر مرورا بالاستاذ « الثوري » على الطريقة الفارغة « لليساريين الجدد ». انه يرفض هذا الواقع وهؤلاء الاشخاص ورغم ان الوجه الثوري الايجابي لم يبرز في المسرحية (هناك شخص غامض ، ياتي ، يكتب بالقلم الاحمر ، يثير عاصفة بين مخبر الامن العام وجحا ، ثم يذهب ولا نعرف هويته) فان المسرحية لا تدور في حلقة اليأس المفرغة . فمن خلال الكلمات والقصص نسمع بالفدائيين وبالمناضلين وبالذين يعارضون السلطة ، ونرى شراسة الضغط البوليسي الحكومي ومراقبة الناس ، التي تدل ان الوضع بالنسبة للسلطة ليس على ما يرام ، وانها خائفة ، وان خوفها له ما يبرره .

***

وبعد .. فان حصيلة الموسم المسرحي في لبنان هذا العام غنية ، ليس فقط لاننا شهدنا اربع مسرحيات من تاليف محلي جديد ـ وهذا بحد ذاته حدث هام ـ بل خصوصا لما طرحته هذه المسرحيات من قضايا اثارت ولا تزال تثير الحوار والنقاش والبحث .. ولا شك ان رحلتنا الى المسرح الشعبي الجماهيري لا تزال طويلة ، ومسالة تقريب المسرح الى الجمهور ، وجعل الجمهور غير غريب عن المسرح ولا المسرح غريبا عن الجمهور ، هي مسالة ليست محض مسرحية او فكرية ، بل هي مسالة اجتماعية واسعة تتعلق بحركة تطور مجتمعنا كله وحركة ارتفاع المستوى المعاشي والثقافي معا ، فهي اذن مسالة نضالية .

محمد دكروب

ج . ع . م .

رسالة القاهرة من سامي خشبة

معنى محمود درويش في القاهرة

جاء محمود درويش الى القاهرة . انه الشاعر الذي ارتبط اسمه بالبقاء في الارض المحتلة في فلسطين والتشبث بأرض الوطن السليب لكي يتحول الصامدون هناك الى بذور حية ونامية للمقاومة. انه الشاعر الذي قال :

أكواخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الامطار ساهر
وأنا ابن أوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحار ، ولكن لم يسافر .
لجم المراكب ، وانتحى اعلى الجبال
ـ يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
انا لن ابيعك باللآلىء
انا لن اسافر
لن اسافر
لن اسافر .

ومحمود درويش ايضا هو الشاعر الذي قال :

يا نوح !
هبني غصن زيتون
ووالدتي .. حمامة !
انا صنعنا جنة
كانت نهايتها صناديق القمامة !
يا نوح !
لا ترحل بنا
ان الممات هنا سلامة
انا جذور لا تعيش بغير ارض ..
ولتكن ارض ... قيامة !

كان ارتباط اسم محمود درويش وشعره بالبقاء في الارض المحتلة والصمود في وجه الاحتلال الصهيوني والاضطهاد العنصري وحرب الابادة البشرية والحضارية التي يشنها الاسرائيليون الصهاينة ضد العرب والبقاء العربي في ارض فلسطين ، كان هذا الارتباط بالبقاء جزءا اساسيا من المعنى الذي اكتسبته قضية فلسطين العربية والشعب العربي الفلسطيني وتوصلت اليه من خلال النضال السياسي والكفاح المسلح في السنوات الاخيرة . وكان شعر محمود درويش احدى العلامات الاساسية على بقاء عروبة فلسطين حية ونابضة ـ وأنا اقصد بالعروبة هنا الوجود القومي الانساني والوطني لفلسطين ، فليست العروبة عندي ، كما لم تكن عند محمود درويش شهادة بالجنسية ـ وكان شعره احدى العلامات الاساسية في طريق عودة الشعب الفلسطيني العربي الى الوجود الحي المؤثر في الثقافة العربية الحديثة بوجه عام ، وفي الثقافة التقدمية للشعوب المناضلة من اجل السلم والعدل والتقدم .

والمعنى الاساسي الذي يمكن ان نستمده من ظهور محمود درويش وزملائه شعراء المقاومة العربية في الارض المحتلة ، هو نفس المعنى

الذي يمكن ان نستمده من تحول شعب فلسطين العربي من شعب من اللاجئين الى شعب من المقاتلين : ان هذا الشعب لا يعود الى الحياة والوجود المؤثر الفعال عن طريق استجداء الرحمة او طلب المعونة او استثارة نخوة الشرفاء والانذال . هذا الشعب يعود الى الحياة والى الوجود الانساني المؤثر عندما يدافع عن نفسه بالسلاح وبالعنف في مواجهة السلاح والعنف اللذين يريدان ان يطمسا وجوده ، وهو يعود الى الحياة والى الوجود الانساني المؤثر عندما يرفع كلمه القومية الانسانية المتحررة التقدمية للتعبير عن ذاته وعن معاناته ووجداناته وعذابه ومطامحه في وجه كلمات التزييف الداعرة او كلمات التمييع التي لا تقل دعارة ، وفي احسن الاحوال ، يرفع كلماته في وجه الكلمات الحالمة الساذجة التي تتحدث عن المحبة او السلم الجميل في عصر «عادي» من عصور التاريخ ، حيث تتحكم القوة وعلاقات القوة في تقرير مصائر الشعوب .

ان محمود درويش لم يكن هو الذي اعاد عروبة فلسطين الى الحياة ، ولكنه كان احد علامات الحركة السياسية والثقافية النضالية التي انتعشت من جديد في أوصال شعبنا الفلسطيني كنتيجة منطقية لنمو الحركة الوطنية العربية ووصولا الى مستوى نضال ناضج في كثير من الوجوه ، ووصولا الى صعيد قومي يكاد يكون شاملا . ولذلك فليس من الغريب ان يتطور فهم محمود درويش لدوره ولقيمة نضاله من مستوى مجرد الصمود في الارض ، هذا المستوى الذي كان يمثل بالنسبة له كشخص قيمة سياسية وفكرية عظمى تمنح شعره بعدا نضاليا مؤكدا ، الى مستوى تصور القضية في شمولها ، من داخل الارض المحتلة ومن خارجها ، ومن خلال الشعب الفلسطيني على حدة ومن خلال ارتباط المصير القومي والوطني لشعب فلسطين العربي بمصير الشعوب العربية كلها في صراعها ضد الاستعمار والصهيونية.

وحينما يقول محمود درويش في بيانه الذي القاه في مؤتمره الصحفي بالقاهرة :

- «انني اتمزق مرتين : مرة على شعبي ومرة على المواطنين اليهود الذين يقودهم حكامهم الى كارثة . وأنا كاتب لا أتفرج على الحياة ، ولكنني اندمج فيها . ويصعب هنا وضع حد فاصل بين الادب والحياة . والوطن عندي ليس حقيبة وليس جبلا ايضا . ان وطني قضية ادافع عنها من اي موقع . ولست اول شاعر أو مواطن يبتعد عن بلاده ليقترب منها . انني اشعر الان بطين التربة التي انبتتني . ولأني اعيش مع شعبي وأعمل بالمفهوم الاوسع ، فان اهمية ما اكتبه لا ينبغي ان تستمد من المكان الذي اكتب منه ، ولكن من القضية التي اكتب فيها اينما كنت ، ورحيلي الذي ارجو ان يكون مؤقتا عن وطني ليس تغييرا لموقف او قضية ، ولكنه تغيير لموقع واختيار لموقع راسخ ووطيد حمله التاريخ مسؤولية هي مسؤولية الحركة التحررية في المنطقة العربية ، وهذا الموقع هو القاهرة ..»

فان محمود درويش يعبر عن وعيه بتجاوز قضيته مستوى مجرد الصمود في الارض ، لكي تصل الى مستوى النضال من اجل استعادة الحق القومي في الارض ذاتها واقرار نظام انساني وديموقراطي تتساوى فيه حقوق المواطنين جميعا وتكفل حرياتهم السياسية والحضارية في الارض ذاتها . انه يعبر عن وعيه بتجاوز قضيته مستوى التمسك بالوجود السلبي الى مستوى الثورة من اجل تحقيق الوجود الانساني الايجابي .

انه هو نفسه الشاعر الذي قال :

أخبروا السلطان
ان البرق لا يحبس في عود ذرة
للاغاني منطق الشمس
وتاريخ الجداول
ولها طبع الزلازل
والاغاني كجذور الشجرة
فاذا ماتت بارض
أزهرت في كل ارض
كانت الاغنية الزرقاء فكرة
حاول السلطان ان يطمسها
فغدت ميلاد جمرة !
كانت الاغنية الحمراء جمرة
حاول السلطان ان يحبسها
فاذا بالنار ثورة !
كان صوت الدم مغموسا بلون العاصفة
وحصى الميدان افواه جروح راعفة
وأنا اضحك مفتونا بميلاد الرياح
عندما قاومني السلطان
امسكت بمفتاح الصباح
وتلمست طريقي بقناديل الجراح
آه كم كنت مصيبا
عندما كرست قلبي
لنداء العاصفة .

فهو عندما كرس قلبه لنداء العاصفة كان يرتبط بثورة شعبه من اجل التحرر الوطني ومن اجل اقامة وطن ديموقراطي يتساوى فيه مواطنوه جميعا ويعيد الحقوق المسلوبة من ابنائه الى اصحابها . وهو كمناضل ثوري ، يستطيع ان يحدد بنفسه - وعلى مسؤوليته الشخصية كما قال في بيانه - الموقع الذي يستطيع ان يخدم قضيته وثورة شعبه بكفاءة اكبر وبحرية اوسع . وهو كشاعر ، يستطيع ان يحمل رؤيته وقضيته حيثما يكون ، لا حيثما تملي عليه الظروف ان يبقى في وضع سلبي ينتظر ما تجود به عليه المصادفات .

لقد سمعت اخيرا من احد المناضلين الفلسطينيين نقدا لمجيء محمود درويش الى القاهرة مؤداه ان محمود درويش هو رابع الشعراء العرب البارزين الذين يخرجون من اسرائيل ، وان هذا معناه «القضاء على العرب الفلسطينيين ، لانك اذا اردت ان تقضي على مجتمع فما عليك الا ان تقضي على الجماعة المثقفة والمستنيرة والقيادية فيه» .

كان المناضل الفلسطيني يريد ان ينتقد تصرف محمود ، وأن يؤكد تعاطفه هو مع شعبه الرازح تحت الاحتلال . ولكنه كان ببساطة ايضا يبخس جدا من قيمة شعب بأسره ويعبر عن فكر فاشستي في الحقيقة قائم على اساس نظرية الصفوة الاجتماعية التي يوجد المجتمع بوجودها ويفنى بفنائها ، وكان في نفس الوقت يعبر عن شكه الشديد في قيمة نضال الشعب الفلسطيني العربي خارج حدود اسرائيل وعن شكه في

قيمة نضال الشعوب العربية الاخرى التي تواجه الاستعمار والصهيونية، وكان ايضا يعبر عن شكه في نضاله هو بالذات لانه كما عرفت يقيم في بيروت ويعمل هناك عملا ثقافيا في خدمة النضال السياسي والكفاح المسلح .

لا نريد ان نبخس من قيمة محمود درويش ، ولكننا ايضا لا نريد ان نبخس قيمة الشعب العربي الفلسطيني في الارض المحتلة . فالشاعر المناضل يستطيع ان يكون شاعرا ومناضلا طالما حمل قضيته وحمل وعيه الصحيح والمتطور بها حيثما كان ، والشعب الثوري المناضل يستطيع ان يلد من الشعراء المناضلين ما يضيف الى وجوده الحي والمؤثر وجودا جديدا ومتجددا على الدوام .

القاهرة — سامي خشبة

تونس

اتحاد الكتاب التونسيين

تألفت في تونس في بداية شهر ديسمبر ١٩٧٠ جمعية ثقافية باسم اتحاد «الكتاب التونسيين» لجمع شمل الكتاب وتوحيد صفوفهم مهما اختلفت نزعاتهم وتعددت اختياراتهم الادبية والمذهبية .

وقد جاء في بيان نشره الاتحاد انه اتخذ في طليعة اهدافه ومراميه الدفاع عن حرية الفكر واحترام جميع التيارات الفكرية والفنية داخل بلدنا وخارجه لتدعيم ثقافة حية تتطلع دوما الى المزيد من اللقاح والتنمية والاثراء وتأبى الجمود والانكماش والانعزال .

واستطرد البيان الى القول :

« واننا نؤمن ان الكاتب في بلد يتطور عليه من المسؤوليات ضعف ما على غيره في البلاد المتطورة فهو عندنا دائم التوق الى الوضع الافضل مدفوع لتغيير وضعه واعادة النظر في اختياراته كفرد واختيارات وطنه كمجموعة .

«كما نؤمن في تونس ـ ونحن نباشر وضعا متجددا في ميدان الثقافة بمسؤوليتنا ككتاب ازاء الامة العربية المكافحة المتطلعة الى الغد الاسعد وازاء الثقافة العربية المتجددة الواثبة وانا لشاعرون بان الثقافة العربية في هذا المغرب الكبير ليست الا لبنة في صرح الثقافة العربية الكبرى ومظهرا طريفا من مظاهرها الكثيرة النابضة في عصرنا بالحياة والطموح والرشد .

«ولسنا ننكر ان اهم ظاهرة لازمة الفكر في بلادنا العربية وفي المغرب بصفة اخص هي ازمة خلق وان علينا ان ننزع في انتاجنا على مختلف اصنافه وشعابه الى الجودة والوفرة معا لتصل اصواتنا الى آذان من لا يتكلم بلغتنا ولا يفهم ملابساتنا ولا يعرف عنا الا القليل ان عن قصد او غير قصد . فللترجمة والنقل دور لا بد ان نقوم باعبائه او ننبه اليه او نحث على الاضطلاع به لنواكب بذلك طليعة البلاد النامية ونتسبب الى العصر في حركة حرة طليقة تهز الافراد لتطور الجماعات. وعلينا بهذه النظرة ان نرفض الاجترار والتساهل والتكلف والعقم ، وان نسلك الطريق الوعرة طريق التحرر من الشواغل والخواطر الفردية والتخلص من مراجعة ذكريات التجارب الشخصية لنسمو بانتاجنا الى مستوى الشواغل الانسانية والى التعبير عن مطامح الجماهير واماني الشعوب وتشبثهم بالحرية والانعتاق والعدالة والمساواة .

وانا لنعترف بان تراثنا قد عبثت به عصور الانحطاط وان علينا احياءه وتطعيمه والنهوض به والتعريف بمميزاته وجوانب الطرافة فيه . وان حاضرنا يفرض علينا ان نعاني من الملابسات والعراقيل ما لا يعانيه معاصرونا في غير اقطارنا وفي ذلك ما يحفزنا على تجاوز الحاضر لتحقيق المستقبل العربي وفقا لاهداف شعبنا ومطامحه وآماله وامانيه وبعزيمة جماعية تأبى التفسخ والازاغة والتلاشي في الغير وتنفتح في نفس الوقت الى اوسع آفاق الحضارة ومكاسب البشرية في كل مكان .

وعلى هذه الاسس عقدنا العزم على ربط علاقات تعاون نزيه مفيد بنّاء مع جمهرة الكتاب ببلدكم الشقيق ليتم لنا بهذا التلاقح ما نتطلع اليه من لقاء يثري الثقافة ويركز اصولها ويعمم منافعها لخير امتنا وخدمة الفكر بصفة اعم » .

ويتألف اعضاء الهيئة الادارية لاتحاد الكتاب التونسيين من السادة :

محمد مزالي (رئيسا) ، محمد العروسي المطوي (نائبا للرئيس)، مصطفى الفارسي (كاتبا عاما) ، ابو القاسم محمد كرو (نائبا للكاتب العام) ، البشير بن سلامة (امين مال) ، عبد المجيد عطية (نائبا لأمين المال) ، وعز الدين المدني والدكتور الحبيب الجنحاني والميداني بن صالح وحسن نصر (اعضاء) .



عودة الى :

السداسية وادب المقاومة

بقلم سامي عطفة

في المقدمة المسهبة التي استهل بها الناقد الاستاذ فؤاد دواره دراسته المنشورة في عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٧٠ من «الآداب» ، والتي تناول فيها بالنقد الابحاث المنشورة في عدد تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٠ من «الاداب» ، وجدناه يدعو الى التزام الامانة والصدق والموضوعية في الحوار والنقد والبحث ، مؤكدا على وجوب نبذ الدعاوى والتعميمات العريضة والاحكام القاطعة .

واذا كنا نشكر للاستاذ دواره عودته الى التذكير بهذه المبادىء - الامانة ، والصدق ، والموضوعية - التي هي بطبيعة الحال من البديهيات المسلم بها في مناهج النقد والبحث والكتابة عامة ، فانما كنا نتوقعه هو ان يلزم الاستاذ دواره نفسه بهذه المبادىء في تناوله لابحاث العدد الماضي من «الاداب» . فهل فعل ..؟

وللاجابة على هذا السؤال اعود الى الكلمة التي وردت في دراسته تلك حول مقالي المنشور في عدد تشرين الثاني من «الاداب» تحت عنوان «العذاب والامل في سداسية الايام الستة» كيما نرى ما يتسم به قلم الاستاذ دواره من امانة وصدق وموضوعية .

ففي هذه الكلمة ساق الاستاذ دواره ملاحظتين اساسيتين حول المقال وهما :

١ - انه يرى ان السداسية هي مجموعة قصص قصيره وليست رواية . وفي هذا الصدد يقول : «نستطيع التوقف عند مقال سامي عطفة عن كتاب «سداسية الايام الستة» لاميل حبيبي (ابي سلام) من ادباء الارض المحتلة لنختلف معه حول قوله ان «السداسية تجمع بين شكل الرواية والقصة (يقصد القصيرة) في معادلة فنية متماسكة» ، ونرى على العكس من ذلك انه من الخطأ البالغ اطلاق اسم الرواية على هذه القصص القصيرة الست، فحيث تنعدم وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة كما في هذه السداسية يستحيل ان نكون امام رواية » .

٢ - وفي الملاحظة الثانية يرى ان السداسية ليست ثورية ولا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة . وفي هذا الصدد يقول : « ومن الحق ان هذه القصص جميعا تدور في الارض المحتلة ، ومن الحق انها مكتوبة بصدق وشاعرية وحب فياض للوطن المغتصب ، ولكنها ليست ثورية بحال ولا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة ، بل لعلها نشرت في اسرائيل وبرضى سلطاتها قبل ان تصل الينا ، فهي لا تمس السلطات الاسرائيلية مسا مباشرا ، وهي بموافقتها على نشرها تستطيع ان تتبجح زاعمة انها تكفل حرية التعبير للعرب المقيمين داخل حدودها. وتلك هي الخدعة الكبيرة التي وقع فيها الكثيرون منا حين اسرفوا في التهليل لكل شعر الارض المحتلة ونتاجها الادبي» .

وفي الوقوف امام الملاحظة الاولى ، التي تتناول شكل السداسية الفني ،اي ما اذا كانت رواية ام مجموعة قصص قصيرة ، او انها شكل فني يجمع بين الرواية والقصة ، لا بد لنا من ان نناقش فيها مفاهيم: الموضوع والشخصية والبيئة والفكرة . ولي هنا ملاحظة اساسية وهي ان هذه المفاهيم ليست ثابتة على حال واحدة ، بل هي مفاهيم متطورة ومتغيرة ، بل هي تختلف بين مدرسة ادبية واخرى . وتبعا لذلك ينبغي لنا ان نحكم على العمل الادبي بمقاييسه هو لا بمقاييس مدرسة اخرى . وكمثال على ذلك فان محاكمة الرواية الحديثة بتطبيق مقاييس الرواية التقليدية عليها ستنتهي الى الحكم باعدامها ، والعكس صحيح .

ولو عدنا الى الاجواء التي ترسم ملامحها هذه السداسية - التي استوحت عنوانها من حرب الايام الستة كما هو مبين - لوجدنا ان السداسية لا تفتقر تماما الى وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة ، خلافا لما ذهب اليه الاستاذ دواره في كلمته . فالموضوع واحد وهو يتألف من مجموعة الآثار النفسية والاجتماعية والسياسية التي خلفتها احداث الحرب ونتائجها على شخصيات الاقاصيص الست، ان آثار حرب حزيران والهزيمة هي الاطار العام الذي تدور خلاله وتحت تأثيره احداث هذه الاقاصيص . كما ان الشخصيات هنا تحيا عبر هذا المناخ وتخضع لتأثيراته ، فهي شخصيات تحمل نفس الهموم. وذلك هو الحال بالنسبة للبيئة والفكرة . فالبيئة هي مجتمع عرب الارض المحتلة بما يخضع له هذا المجتمع من شروط اجتماعية وظروف سياسية واحدة ، اما الفكرة فان اتجاه الاحداث في الاقاصيص الست يعبر عنها وهي محاولة البحث عن الخلاص من هذه الحياة الكابوسية في ظل الاحتلال .

ولكن هناك مسألة ينبغي ايضاحها ، وهي ان وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة ليست هي نفس الوحدة التي نجدها في الرواية التقليدية . اذ من المؤكد انك لن تجد في السداسية حدثا واحدا يمتد عبر اقاصيصها الست وكذلك هو الامر بالنسبة للشخصيات. ولكن بديل الوحدة هنا هو التكامل . اذ ان الاقاصيص الست تؤلف لوحات متكاملة يربط بينها الاطار العام والفكرة الموجهة وهي ايضا تترك لدى القارىء انطباعا او اثرا واحدا ، ولذلك فقد انتهت الى الرأي القائل بانها تجمع بين شكلي الرواية والقصة . علما بانه سبقني الى القول بهذا الرأي نقاد آخرون منهم الاستاذ رجاء النقاش .

هذا ولا بد ان اوضح انني استعملت كلمة «قصة» للدلالة على الشكل الفني للقصة القصيرة ، وذلك لان كلا من كلمتي «رواية» و«قصة» قد اختصت -بحكم الاستعمال على الاقل- بالدلالة على شكل ادبي يميزها عن الاخرى .

اما الملاحظة الثانية والاهم في كلمة الاستاذ دواره فهي تلك التي يزعم فيها ان السداسية ليست ثورية بحال وانه لا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة .

ولقد دهشت وانا اقرأ هذا «الحكم القاطع» ، وزادت دهشتي حينما رأيته يعمم هذا الحكم على شعر الارض المحتلة ونتاجها الادبي، متذرعا بموافقة السلطات الاسرائيلية على نشر هذا النتاج في الارض المحتلة لتبرير زعمه هذا . وقد يظن القارىء ان هذا النتاج لا يمس السلطات الاسرائيلية .. بل وقد يظن ان هذه السلطات مرتاحة ضمنا لنشر هذا النتاج ، لان نشره -على حد زعم الاستاذ دواره- يتيح لها فرصة الادعاء امام العالم بانها تكفل حرية التعبير للعرب المقيمين داخل الارض المحتلة ..!

ومن حسن الحظ ان «الاداب» نشرت في نفس العدد ، الذي احتوى دراسة الاستاذ دواره - عدد كانون الاول ١٩٧٠ - نص الكلمة التي القاها الشاعر محمود درويش في مؤتمر نيودلهي للكتاب الاسيويين الافريقيين ، تحت عنوان «واقع الكاتب العربي في اسرائيل» . فهي قد اتاحت لنا بذلك ان نقتطف من شهادة محمود درويش هذه الادلة

التي تدحض مزاعم الاستاذ فؤاد دواره .

في هذه الكلمة يوضح محمود درويش الموقف النضالي للكتاب العرب في الارض المحتلة ، اذ يقول : «اني اتكلم بصفة شخصية ، ولكنني قد اعبر عن مشاعر زملائي الكتاب والشعراء العرب المضطهدين في اسرائيل ، والذين يدافعون عن حقهم في التنفس وعن حق شعبهم في الحياة .. وظهورهم الى الحائط . ان المعركة التي نخوضها في بلادنا هي معركة الانسان المسحوق الذي يرفض الاعتراف بالموت» . ويضيف واصفا المناخ غير الانساني الذي تفرضه السلطات الاسرائيلية على الكتاب العرب في الارض المحتلة ، «ان اجمل اعمالنا الادبية كتبت في السجون .. في السجون السياسية وفي السجون المعنوية .. في السجون العلنية وفي السجون السرية ..» ثم يستطرد موضحا طبيعة التدابير التي تتخذها هذه السلطات بحق الكتاب العرب ، «ان كل شعرائنا وكتابنا خاضعون لاوامر الاقامة الاجبارية العسكرية التي تمنعهم من مغادرة اماكن سكنهم ، واحيانا تمنعهم من مغادرة بيوتهم منذ غروب الشمس حتى شروقها . حتى اشعار الحب ، ايها الاصدقاء ، لا يسمح لنا بنشرها الا بعدما تمر تحت يد الرقيب العسكري» ثم يزيد الصورة وضوحا ، اذ هو يكشف عن دوافع الكتاب العرب في الارض المحتلة والقضية الوطنية التي تستقطب وعيهم ونشاطاتهم الادبية ، «والحقيقة السهلة هي ان الاديب العربي في اسرائيل يدافع عن كرامته وعن كرامة شعبه ، ويحافظ على طابعه القومي دون ان يصطدم ذلك مع موقفه الانساني . نحن لسنا مذنبين لاننا نحمل بطاقة هوية اسرائيلية . ان منحنا هذه البطاقة ليس منة وليس صدفة . لقد اخترنا البقاء في وطننا . ومن يسمح لنا بالاستمرار انما يفعل ذلك مرغما .. لاننا صامدون» . ومحمود درويش يحدثنا عن ثمن هذا الصمود، بل عن ثمن الكلمة في اسرائيل، «هذا هو وجهنا الحقيقي.. هذا هو ضميرنا . واننا نجد في بلادنا صعوبة فائقة في تطهير وجوهنا من الزيف ، ونجد صعوبة في الكلام .. ولكننا نتكلم وندفع ثمن الكلام » .

لعل شهادة محمود درويش تكفي لدحض مزاعم الاستاذ دواره .. ولكننا ، بالاضافة الى هذه الشهادة ، لا بد ان نبحث عن المعايير التي نستطيع بواسطتها ان نحكم ما اذا كان هذا الادب ثوريا او غير ثوري، وما اذا كان يمكن ادراجه ضمن ادب المقاومة او لا ..

ونحن نستطيع ان نتعرف على هوية العمل الادبي والقضايا التي يخدمها حينما نتمكن من الاجابة بصدده على السؤالين التاليين : لمن كتب ، ولماذا ..؟

وفيما يتعلق ب «سداسية الايام الستة» نجد الاجوبة في غاية الوضوح . فهي موجهة للفلسطينيين بصورة خاصة ، وللعرب بصورة عامة . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان اميل حبيبي (ابا سلام) لم يكتب هذه السداسية للترويح عن مشاعر ذاتية ، او ليرضي هوى ذاتيا ، او ليفرج عن حزن او شجن ذاتي . وانما هو كتبها في ايام المحنة العصيبة ، الايام التي وضعتنا فيها هزيمة حزيران ، لكي يرصد مشاعر عرب الارض المحتلة في هذه الايام ، مؤكدا على حقيقة جوهرية وهي ان هزيمة حزيران لم تهزم ارادة عرب الارض المحتلة ، ومن ثم فانهم لا يزالون يتطلعون الى الخلاص من كابوس الاحتلال الصهيوني لارضهم . والنتيجة التي يمكن استخلاصها من ذلك هي ان السداسية تخدم قضية المقاومة ، وهذا ما دعاني الى ادراجها ضمن ادب المقاومة.

بقي ان نتساءل عن نصيب دراسة الاستاذ دواره من الامانة ، والموضوعية ، والصدق ... والاجابة على هذا التساؤل اتركها لتقدير القارىء .

دمشق — سامي عطفة